

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA

Sede Quito

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

**Tesis previa a la obtención del Título de: Licenciado en Comunicación
con Especialidad en Desarrollo**

**Análisis del discurso de los cantos de lamento de la mujer kichwa de la
comunidad Llinllín Pucará, parroquia Columbe, provincia de Chimborazo.**

AUTOR: William Guncay

DIRECTORA: Catalina Álvarez

Quito, noviembre de 2007

AGRADECIMIENTO

La concreción de este trabajo es el resultado del compartir, porque desde muy tempranas edades he mantenido una relación cercana con las comunidades indígenas en las provincias del Azuay, Cañar, Loja, Imbabura y Chimborazo, en la búsqueda de comprensión del significado y sentido de la música en la cultura kichwa de los andes ecuatorianos. Por ello que en primer término, mi agradecimiento se dirige a las comunidades, músicos, niños, mujeres cantoras y todas las personas que -como es su característica incluyente de la cultura- me permitieron ser parte de ellos y compartir su vida y su música.

La realización de este estudio fue posible gracias a la confianza de mis amigos Arturo Sefla y su esposa Rosario Pilamunga, la reciprocidad de mi agradecimiento es inmensa.

La motivación es el principio en el que se fundamenta todo proceso de conocimiento y en mi caso ésta se ha gestado en las aulas de las Universidad Politécnica Salesiana y fundamentalmente en las clases de semiología y sociolingüística con la profesora Catalina Álvarez quien luego sería la directora de este trabajo, y orientaría el camino de la investigación, por ello mis gracias destacan sus valiosos comentarios y observaciones.

Finalmente quiero manifestar mi agradecimiento al etnomusicólogo Gonzalo Camacho, Director de la Escuela de Etnomusicología de la Universidad Autónoma de México, la información bibliográfica proporcionada por él ha sido fundamental; y no podía dejar pasar por alto el agradecimiento por el permanente apoyo y las discusiones que hemos mantenido con mis amigos músicos, investigadores y comunicadores, que han sido muy ilustrativos en el diálogo permanente que hemos mantenido.

DEDICATORIA

A mi familia

INDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: CONTEXTO DE COLUMBE

1. El espacio.....	1
2. Temporalidad.....	13
3. Roles y status sociales.....	16
4. Formas de organización.....	20

CAPÍTULO II: SISTEMA DE REPRESENTACIONES

1. Cosmovisión.....	24
2. La sexualidad: la relación masculino – femenino en la visión kichwa – puruhá.....	25
3. El lamento en los kichwa – puruhá.....	29

CAPITULO III: SEMIÓTICA DEL TEXTO Y SEMIÓTICA DE LA MÚSICA EN EL ANÁLISIS DEL DISCURSO

1. Semiología y lenguajes.....	36
2. Texto y discurso.....	49
3. Semiótica de la música.....	52
4. Intersemiótica	56

CAPITULO IV: ANÁLISIS DE LOS CANTOS DE LAMENTO

1. Historia de vida: el contexto.....	61
2. Los lamentos de María: el texto.....	69
3. Análisis del discurso.....	71
4. Análisis del discurso musical.....	80
5. Intersemiótica	84

CONCLUSIONES.....	87
-------------------	----

ANEXOS.....	89
-------------	----

BIBLIOGRAFÍA.....	90
-------------------	----

INTRODUCCIÓN

Esta investigación responde a la necesidad de analizar los discursos dentro de la cultura kichwa de Chimborazo, puesto que el conocimiento de su tradición oral abre el espacio para un diálogo intercultural muy necesario. El canto de lamento como manifestación discursiva será el elemento clave que permitirá conocer e interpretar los significados que construye y transforma la cultura por la interacción discursiva de sus miembros.

Las culturas locales se han territorializado como condición propia de su reproducción, experimentan formas de autonomía y control cultural, y luchan fuertemente contra la nación unitaria y homogénea. Este es el caso de la cultura kichwa de Chimborazo, que en este contexto busca el reconocimiento socio cultural en un país caracterizado por la exclusión. Esta lucha por el reconocimiento en el conjunto de la sociedad, ha estado determinada por reivindicaciones y acciones políticas importantes de alcance regional y nacional.

En este marco, se han realizado estudios, investigaciones, que bajo la luz de las ciencias sociales como la antropología, la lingüística, la sociología, la comunicación, etc., han permitido mostrar a sociedades con distintas formas de organización social, religiosidad, medicina, mitología, lenguajes, es decir se han “descubierto” cosmogonías y formas de ser, hacer y sentir el mundo de los distintos grupos y culturas que cohabitan el país.

Dentro de esta tendencia, la mayoría de investigaciones de música han estado orientadas bajo las tendencias formalistas y positivistas de la musicología comparada, que al final de sus estudios concluían con generalizaciones, estereotipos y homogenizaciones de la cultura andina y además emitían reglas de funcionamiento de los sistemas estudiados y la comparaban con la música de occidente. Otras tendencias han estado orientadas por el folklorismo romántico, y tenían aportes únicamente dentro del plano descriptivo. En este campo, son contados los estudios abordados desde

metodología de la etnomúsica, la comunicación y tomando como fuente la etnografía, la semiótica y el análisis del discurso.

El presente trabajo es un estudio que combina el análisis del discurso del texto y de la música de los cantos de lamento de las mujeres en la comunidad de Llinllín Pucará, parroquia Columbe, perteneciente al cantón Colta en la provincia de Chimborazo (Ecuador). Dentro de esta óptica se intenta analizar los elementos y contextos en que se producen los cantos de lamento de las mujeres kichwas para comprender la significación, sentido y relación intersemiótica de texto y música.

En el primer momento se ubica en el espacio y el tiempo de la comunidad indígena de Llinllín dentro del territorio. El espacio topográfico y geográfico de las comunidades de las diferentes culturas dentro del mundo andino, es determinante para la definición de un pensamiento filosófico propio. Dentro de este marco la descripción del espacio topográfico y geográfico, y su forma de organización social nos permitirá acercarnos para conocer el ámbito en que se desarrolla y que cotidianamente se construye dicha cultura.

Más adelante también se aborda el sistema de representaciones que comprende la cosmovisión kichwa – puruhá en el conjunto de creencias, visiones del cosmos, de la vida, de cómo ver el mundo en su conjunto, en su unidad (ficticia o real); y la “Pacha Mama”, considerada como el centro vital de su existencia, espacio y tiempo, y un elemento femenino maternal. Dentro de esta misma óptica de la filosofía andina se contempla la dualidad y el carácter sexuado de la naturaleza, los cerros, los fenómenos meteorológicos, cósmicos y religiosos, y los roles que cumplen hombres y mujeres en la cultura kichwa de Llinllín. Un aspecto que toma relevancia en este capítulo es el lamento desde una visión diacrónica y sincrónica. En la comunidad de Llinllín, dichos lamentos se producen en las ceremonias y rituales de la muerte de un familiar, y las mujeres son las únicas que cumplen este rol dentro del rito.

Los conceptos necesarios para analizar el discurso, se ubican dentro de la lingüística, la semiótica del texto y la semiótica de la música. Este será el

sustento epistémico que dará las pautas metodológicas para analizar el discurso puesto que los discursos se manifiestan a través de lenguajes y éstos a su vez tienen sus propios códigos y cada sujeto o grupo hace uso de ellos en un contexto social y cultural determinado. En este sentido es necesario hacer acercamiento al contexto, el texto y los conceptos del lenguaje y la semiótica que son los componentes del discurso.

Para hacer dicho análisis se ha tomado como referencia del contexto, la historia de vida de María Rosa Pilamunga, una mujer que vivió en esta comunidad, fue obligada a casarse con el que sería su esposo hasta la muerte, trabajó en la servidumbre de la hacienda, y en la muerte de su padre en las ceremonias y ritual del velorio y entierro cantó uno de los lamentos que es motivo de estudio. María tuvo trece partos y solamente dos hijos están vivos, y en los rituales de los niños difuntos también cantaba un huahua velorio. El lamento de la música kichwa tiene derivaciones desde diferentes estados sociales y culturales, y en el que tanto el yaraví, las elegías y los cantos de velorio son los más representativos que expresan dichos estados de ánimo de derrota, ira, desconsuelo, etc. En este sentido esta investigación intenta analizar el discurso de los cantos de lamento de la mujer Kichwa de la comunidad de Llinllín Pucará, para comprender su significación, sentido, estructura, clasificación y función.

Finalmente tomando como referencia dichos cantos se analiza el discurso a tres niveles: texto, música e intersemiótica. En el primer nivel se logran establecer los actantes, las competencias modales, y las figuras discursivas. El análisis del discurso musical explica la forma, figuras retóricas y metáforas utilizadas. En el análisis intersemiótico se concluye con la necesidad de establecer particularidades y diferencias que constituyen el discurso verbal y musical, lo que implica que cada sistema se maneja con “autonomía”, “independencia” pero en una interrelación permanente. En el canto, el discurso musical siempre estará sustentado por un discurso poético, ambos están unidos por una meta: la expresión. La música ha servido de apoyo al canto con el fin de hacer resaltar el texto. Así, en todas las culturas tenemos una inmensa gama de géneros musicales y textos destinados al canto. Dicha relación

significa comprender el complejo sistema de este entramado intersemiótico entre texto y música.

Esta investigación intenta favorecer la interacción de culturas dentro del amparo investigativo de la Comunicación Intercultural, puesto que dentro de este campo son contados estudios que han analizado los cantos de la mujer kichwa, que en la actualidad se encuentra inducido por la influencia de la cultura global, los medios, y la nueva ruralidad que se está gestando como consecuencia del modelo económico y cultural; y que por lo tanto amerita la urgencia investigativa en el afán de comprender el discurso que las mujeres kichwas de Chimborazo construyen a través del canto, forma de comunicación aún vigente dentro de la cultura oral.

CAPÍTULO I: CONTEXTO DE LLINLLÍN PUCARÁ

1. El Espacio

El espacio topográfico y geográfico de las comunidades de las diferentes culturas dentro del mundo andino, es determinante para la definición de un pensamiento filosófico propio. Entre estos factores se destacan la dialéctica arriba - abajo (hanan – urin) diferenciada por la topografía, la ciclicidad de los tiempos de lluvia y sequía, la tierra, los animales, etc. Las condiciones topográficas y climáticas extremas de lluvia - sequía, frío - calor, sequía - humedad, podrían explicar tal vez el sentido de la dualidad, la ciclicidad del tiempo y la complementariedad como elementos fundamentales de la cultura andina. Con ello no se quiere decir que el entorno natural es determinante para su conceptualización (naturalismo), sino que la prefigura como una de las varias condiciones existentes¹.

De modo que el espacio físico, es decir la geografía como condición natural será el escenario y el motivo de surgimiento de la cultura y concepción del mundo. Esta co existencia con el medio natural, determina formas de vivir, actuar y concebir. Dentro de este marco la descripción del espacio topográfico y geográfico de la comunidad nos permitirá acercarnos para conocer el ámbito en el que se desarrolla y en el que cotidianamente se construye dicha cultura.

1.1 Chimborazo y la población kichwa

La provincia de Chimborazo, con su capital Riobamba, está ubicada a 180 Km al sur de la ciudad de Quito, capital del Ecuador. Tiene una población aproximada de 400.000 habitantes. Los diversos pisos ecológicos se extienden desde el subtrópico en las poblaciones asentadas en el litoral y las estribaciones de la cordillera occidental hasta los más extensos y elevados páramos y nevados como el Chimborazo a 6310 msnm.

¹ ESTERMANN, Josef, *Filosofía Andina: Estudio Intercultural de la sabiduría autóctona andina*, Ediciones Abya –Yala, Quito, 1998, p.52.

El horizonte geográfico del kichwa – puruhá está delimitado por un espacio territorial que está rodeado por los nevados: Chimborazo, Carihuairazo, Tungurahua, Altar, Sangay y el nudo del Azuay. “La cultura condensada” del kichwa - puruhá, gira en torno a Riobamba², donde se interrelacionan con el mundo urbano en los trámites administrativos y políticos así como las relaciones económicas en los días de feria cuando ocupan los mercados de la ciudad. En el sur de la provincia, el cantón Guamote actúa como un segundo centro en el que está el mayor asentamiento puruhá y es aquí donde interactúan las comunidades de Colta, Alausí y Guamote.

1. 2. La comunidad Llinllin Pucara

La comunidad de Llinllín Pucará se encuentra al sur este de la ciudad de Riobamba, a una altitud de 3.200 msnm.; pertenece a la parroquia Columbe del cantón Colta. El territorio de esta población tiene sus límites por el norte la comunidad de Llinllín Santa Fe, al sur y oeste por la comunidad de Sablog que pertenece al cantón Guamote, y al este por la comunidad de San Antonio de Columbe.

La superficie total de la comunidad es de 748 hectáreas repartidas en: 348 ha. de tierra comunal y 400 ha. de propiedad familiar.

De las tierras comunales (348 ha.) 343 corresponden a la superficie de páramo y 5 de bosques. Mientras que la propiedad familiar (400 ha) 212 son utilizadas en cultivos, 8 ocupan los bosques y 180 hectáreas están repartidas en las áreas del páramos.

1. 3. Características ecológicas

En la comunidad se establecen las zonas de vida de Bosque húmedo Montano (bhM), donde la temperatura promedio varía entre 7 y 12 °C, la precipitación promedio anual fluctúa entre 500 – 1000 mm, existe una provincia de humedad y los suelos son isotérmicos. Otra zona de vida es el Bosque muy

² AGUILÓ, Federico, *El hombre del Chimborazo*, Ediciones Abya –Yala, Quito, 1992, p. 12

húmedo Montano (bmhM), la temperatura es similar a la anterior, la precipitación promedio varía entre 1000 – 2000 mm, la clasificación de provincia de humedad es de Perhúmedo, y el suelo es Isomésico. Finalmente está la zona del Bosque muy húmedo montano pluvial sub alpino (BmhM ppSA), y los suelos son Isofrígios³.

Únicamente el 4% del territorio de la comunidad corresponde a bosques de lo cual la mitad de éste existe un bosque nativo, con 5 ha. de quishuar y 8 ha. de yagual; el otro 50 % corresponde a bosque cultivado, con 6 ha. de pino y 10 Ha. de eucalipto. En la parte del páramo se encuentran pajonales, chuquiragua y achupalla, el primero utilizado para pastoreo, el segundo para remedio y leña; mientras que la achupalla se utiliza para cerca de zanjas.

1.4 Características regionales

Es una región que se caracteriza por su distribución en sectores dedicados a la crianza de animales menores, ganado vacuno, cultivo de papas y cereales. La población tiene vínculos comerciales, políticos y culturales con Guamote, Colta y Riobamba. La topografía varía entre los 2800 y 3800 metros de altitud, es decir que los diferentes pisos climáticos les permite combinar actividades agropecuarias más llevaderas que aquellas zonas que solo habitan en el páramo.

Logran establecer relaciones fluidas con otras organizaciones y el mundo mestizo de las urbes, su ubicación al filo de la carretera y a 35 kilómetros de la capital provincial les permite celeridad en su acceso. La concentración de los asentamientos y comunidades también facilita su congregación y movilización para temas de interés político y religioso.

Estas características contrastan con otras regiones como las del sur oriente de la provincia que por su dispersión y habitación en zonas de páramo enfrentan barreras de comunicación y exclusión. De hecho es mucho más

³ ISLAS DE PAZ, *Diagnóstico Comunitario y Perspectivas*, Islas de Paz, Riobamba, 2001, p. 21.

operativo convocar a las comunidades de Columbe que las de la zona de Zula, puesto que la dispersión y la falta de transporte, dificulta dicha acción.

1. 5 Condiciones topográficas y suelos

La naturaleza de los suelos que predominan se determina que el 58 % del territorio es plano, un 35 % de ladera y el 7% muy pendiente. Los niveles mayores se aprecian en las pendientes que tienen el valor de 4, 6 y 7. Lo que significa que en el relieve 4 la pendiente regular es de 12 a 25% o irregular con micro relieves de 12 a 20%, la mecanización es posible solo para algunos tipos de máquinas, y se presentan restricciones y dificultades para regar. La pendiente 6 son muy fuertes, entre el 50 al 70%, la mecanización es imposible para todas las operaciones de cultivo, peligros de erosión, y derrumbes, los suelos generalmente están mezclados sobre las pendientes, los técnicos recomiendan la reforestación y conservación. Y finalmente la pendiente 7, que son abruptas de más del 70%, no hay uso posible para agricultura o ganadería, existen muchos peligros de erosión o derrumbes, en éste se aconseja el bosque protector para la conservación de los suelos⁴.

Se puede identificar 2 tipos de suelo: 1) Suelo pseudo limoso muy negro con retención de agua de 50 a 80% a pF3 sobre muestra sin desecación, y su uso para cultivos de papas y habas, con limitaciones por las heladas y exceso de humedad; y 2) suelo pseudo limoso muy negro con más de 50% de agua a pF 3 sobre muestra sin desecación y menos de 80°, son útiles para pastar ganado ovino con restricciones y además enfrenta limitaciones por las heladas, el frío, y el exceso de humedad⁵.

1. 6 Orografía

Las cadenas montañosas que atraviesan la comunidad son: Cubillines, Jacarun, y Chanlores. Desde la zona alta se puede apreciar los nevados del

⁴ ISLAS DE PAZ. Op. Cit. p.8.

⁵ Idid, p.13.

Chimborazo, Tungurahua, Altar y Sangay, la distancia de estas montañas no la vinculan de manera directa con dichos cerros, pero la cercanía hacia Guamote y por lo tanto al nudo del Azuay, establece relaciones culturales de pastoreo y también propiedad en zonas aledañas los páramos del Lirio, Pangor, Pallatanga y Guamote. Algunas familias de Llinllín tienen propiedades en diferentes pisos ecológicos de estos sectores que se ubican en estas cadenas.

1. 7 Hidrografía

Los ríos rodean la comunidad son el Llinllín, Llulluchas, Yanachaclla, Trancaca y Guagrabamba. El Llinllín es un afluente importante del río Columbe donde se ubica la microcuenca más importante de la parroquia.

Para abastecer el caudal del sistema de riego la comunidad se abastece de las acequias Gambug Chupa, Parca y Gulag, provenientes del río Parca. En varios puntos de la comunidad hay pequeñas vertientes que complementan la provisión de agua. El agua para uso doméstico viene entubada desde la confluencia de los ríos Parca y Llinllín, realiza un recorrido de 3.40 Km.

1. 8 Clima

Según los datos del Instituto Nacional de Meteorología e Hidrología, INAMHI registrados en la estación de Tepeyac, en el sector de Colta los meses de mayor precipitación son de febrero a mayo. En los últimos veinte años la media de precipitaciones es la siguiente: en febrero 185.7 mm, en marzo 206.6, en abril 245.3, en mayo 206.5. La menor precipitación se registra el mes de agosto con 81.2 mm.

Existen notables diferencias entre los diferentes registros anuales. Un año muy lluvioso fue 1994 con 3.742 mm; en cambio 1988 fue seco con 1.119 mm.

Según los habitantes de Llinllín Pucará existen dos épocas marcadas, invierno y verano. El invierno durante los meses de enero a junio,

intensificándose las lluvias en el mes de mayo, y el verano durante los meses de agosto a diciembre, con fuerte sequía en el mes de agosto.

1. 10 Zoogeografía

Las sementeras, las quebradas y pajonales son el hábitat de varios animales. El chucuri, el zorro, y algunos roedores como la raposa viven generalmente en las quebradas pero circundan las sementeras en busca de alimento. Los conejos, lobos y venados se los observa en la zona del páramo, la caza de venados cada vez es menor, puesto que el peligro de extinción de la especie y las disposiciones de la comunidad al respecto ha disminuido considerablemente.

Las aves que se pueden observar en las sementeras son las tórtolas, perdices y otras variedades de pájaros; mientras que en el páramo el curiquingue y buitre acompañan el paisaje y la mitología kichwa.

1. 11 Tierras cultivables y de pastura

De las 748 hectáreas que posee la comunidad, el 22% (165 ha.) están destinadas a cultivos, el 42% (313 ha.) son pajonales, el 20% (153 ha.) a pastos cultivados, el 4% a bosques y el 12% son tierras no utilizables. Un 12 % (88 ha.) entre arenales, cangahua y de zanjas que son tierras sin uso.

Los principales productos agrícolas de acuerdo a la superficie utilizada son cebada (50 ha.), papas (45 ha), habas (20 ha.), ocas (5 ha.), mellocos (2 ha.). Mientras que para el pastoreo se utiliza el pajonal (313 Ha) y los pastos cultivados (153), este último se ubica en la zona media o en las fincas.

1.13 Geografía humana

Tamaño y densidad de la población

La comunidad tiene una población 100 % indígena, con 276 habitantes: 129 hombres y 147 mujeres. El 15% es menor de 5 años; el 23%, menor de 11 años y el 17% menor de 17 años. Son 55 familias, con un promedio de 5 miembros por familia.

Distribución espacial de la población

Como la mayoría de las comunidades de Chimborazo la distribución espacial de la comunidad se reparte de acuerdo a los pisos (alto, medio y bajo) y con un centro. En el caso de Llinllín Pucará la parte alta está destinada únicamente para el pastoreo del rebaño comunitario de ovejas. En la parte media están las unidades familiares y en la parte baja está el centro, donde está la casa comunal, la quesería comunitaria, la escuela y algunas viviendas.

Población por composición social

Según la estratificación realizada por la misma comunidad el patrimonio de una familia *pobre* se compone de una propiedad de tierra de 2 a 3 hectáreas que corresponde al área de cultivo y la parcela de pastoreo en el páramo, tiene un rebaño de 4 a 6 borregos, su fuente de ingreso principal la consigue únicamente a través de la agricultura y ganadería; esta es la población mayoritaria y corresponde al 55 % de la población. Las familias consideradas *medias*, tienen una propiedad de 5 a 8 ha., su rebaño está compuesto de 8 a 10 animales, su fuente de ingreso la obtiene de la actividad agrícola y ganadera pero que ocupa mano de obra (peón), esta población representa el 40 %. Finalmente, los que se les consideran *ricos*, son aquellos que poseen tierras entre 10 y 15 ha., su rebaño tiene entre 15 y 35 animales, su fuente de ingreso es la producción agropecuaria con la utilización de mano de obra, y además tienen un vehículo, estas familias representan el 5% de la población.

Flujos migratorios

Los habitantes de Llinllín Pucará migran principalmente a las ciudades de Riobamba y Quito, en la sierra; y a Guayaquil, en la costa.

Las personas que frecuentemente migran son los hombres jóvenes, y que han adquirido compromisos conyugales recientes. Es una migración circular, es decir en diferentes temporadas del año se movilizan pero en otros ciclos regresan. Luego del tiempo de las siembras, es cuando más movilidad se produce, puesto que esta es una actividad masculina que requiere la fuerza y destreza de los hombres, y posterior a ello la única forma de obtener recursos es a través de la migración.

Los bajos precios de los productos agrícolas en el mercado, la falta de activos (semilla, fertilizantes...) para iniciar un nuevo ciclo agrícola, el alto riesgo de la producción agrícola por efectos del clima y del mercado, son entre otras las causas principales que obligan a migrar a los jóvenes de Llinllín. En los últimos años la migración de las mujeres también ha crecido.

Los períodos de migración varían de acuerdo a algunas condiciones de la demanda, la cultura y las necesidades. Por ejemplo, es muy común la movilidad cuando se acercan las fiestas de fin de año y carnaval. Los períodos que permanecen fuera pueden ser desde mes hasta un año. Sin embargo todas las personas que han migrado han regresado a la comunidad.

Los hombres trabajan de albañiles, carpinteros, mecánicos, comerciantes ambulantes en los mercados y vaqueros en las haciendas. Mientras que las mujeres laboran como empleadas domésticas y vendedoras ambulantes.

1.14 Distribución de la población por sectores económicos

La mayoría de la población se desenvuelve dentro de la economía primaria, en la producción agropecuaria. Sin embargo, a partir del año 2001 la

implementación de una empresa comunitaria de procesamiento de lácteos ha involucrado a la comunidad en una economía de transformación, puesto que todos los productores, son proveedores, y socios de la empresa. La elaboración de derivados fundamentalmente el queso ha transformado la dinámica económica de la comunidad luego de un largo período de producción primaria que dejó como herencia el sistema de la hacienda.

La artesanía con la confección de textiles es otra actividad económica que está presente principalmente en las asociaciones de mujeres.

En el sector terciario de comercio, servicios profesionales y transporte; el aspecto financiero, últimamente han logrado establecer un sistema de crédito que ofrece servicios financieros a los miembros de la quesería, el botiquín, o la panadería. Una Caja de Ahorro y Crédito de las mujeres, en este año ha entrado en funcionamiento. El comercio y el transporte, ocupa económicamente a varias familias de la comunidad. Una panadería y un botiquín comunitario congrega a muchas miembros; así mismo, existen varias personas que son socios de la cooperativa de transportes Alianza Llinllín que ofrece servicios de transporte a varios cantones de Chimborazo y Bolívar. En este mismo sector, luego de un proceso de capacitación se han formado técnicos campesinos agropecuarios, en salud y riego que ofrecen servicios de asistencia técnica a la comunidad

1.15 El patrón de poblamiento y asentamientos

El centro poblado de la comunidad que con las características anotadas anteriormente, se puede afirmar que es un tipo de poblamiento disperso. Dependiendo de los familiares que hayan adquirido los terrenos desde la época del huasipungo, hay agrupamientos que están en la parte baja en las riberas del río, otros asentamientos de la parte media, se ubican las familias de anteriores generaciones, y los más jóvenes habitan en la parte alta.

1.16 Toponimia y lugares sagrados

El nombre de la comunidad Llinllín viene del mismo nombre de la planta que antes abundaba donde ahora está ubicado el Colegio Técnico Llinllín y que fuera el asentamiento de la ex hacienda. En este sitio había una gran cantidad de llinllinas, que es una planta que tiene gran similitud al nogal, y esa fue la razón definió el nombre.

Anteriormente los sitios sagrados se consideraban a las cuevas de Kuntur Puñuna, Kurikinka, y la montaña de Mama Urku. El mito señala que a estos sitios no se podía llegar porque podían enfermarse, solamente llegaban las personas que estaban conectadas con estos lugares y tenían habilidades y destrezas en la agricultura, la artesanía, la música, o la medicina.

La cascada de Paila Paccha es otro lugar sagrado que ha sido el más renombrado y de mayor respeto en la comunidad. Se dice que a este sitio nadie podía acercarse porque tenía los mismos poderes de las wakas.

Otro sitio sagrado era la cascada llamada Milli Paccha, y que en su interior da la apariencia de un pozo grande. Ahí no podía llegar cualquier persona porque corría el riesgo de quedarse prisionero, enfermarse o asimilar las energías negativas. Pero si era atraído por las energías positivas, las personas que allí iban, adquirirían grandes dones en las actividades que realizaban.

Actualmente estas creencias de los sitios sagrados se van perdiendo, se estima que un porcentaje mínimo de la comunidad mantiene dicha conjetura.

1.17 Infraestructura y servicios

Servicios

La comunidad se encuentra a 8 Km. de la carretera Panamericana. La vía de acceso es de segundo orden por lo que existe dificultad de ingreso de los vehículos durante los meses de invierno (enero a junio).

Los servicios básicos con los que cuenta la comunidad son agua entubada, y energía eléctrica, 33 familias del total de 55. No tienen letrinas. La telefonía celular, principalmente en los jóvenes y migrantes cubre alrededor de un 20 % del total de la población. Una sola computadora tiene un dirigente y el servicio de Internet no ha llegado.

Educación

Los datos a nivel cantonal en el año 2001 determinan que el Índice Educativo del cantón Colta era del 36.7, estas cifras le ubicaban en el lugar 212 de 218 cantones del país. El cantón con menor índice correspondía a Suscal con 31,73; el de mayor índice era Quito con 74,1. Los indicadores dan cuenta de que los años promedio de escolaridad de hombres adultos son de 4.0, mientras que en las mujeres adultas únicamente llega a 2.4. El porcentaje de analfabetismo de hombres de 15 años y más es del 22.8 %, y en las mujeres del 39.5%; y el analfabetismo funcional es del 44.6 %⁶. Estas cifras cantorales guardan estrecha relación con la realidad de Llinllín, aunque no se dispongan de censos a nivel de la comunidad o parroquia.

La infraestructura educativa se compone de un Centro de Cuidado Infantil al que asisten 55 niños desde 6 meses a 5 años de edad; y la escuela completa intercultural bilingüe Pacífico Chiriboga, que cuenta con 7 profesores donde asisten 60 alumnos. Los jóvenes de secundaria asisten al Instituto

⁶ SIISE, Versión 4.0. 2005

Duchicela Shyri XII, ubicado en la comunidad Llinllín Colegio, aproximadamente a 4 kilómetros.

El centro infantil no está bien equipado y su construcción de ladrillo, techo de eternit e instalaciones eléctricas, no se completa puesto que la falta de agua no permite la utilización de las baterías sanitarias. Las condiciones de la escuela no son adecuadas, pues todas sus instalaciones están deterioradas.

Salud

La tasa de mortalidad infantil en Chimborazo es de 55 de cada 1000 niños nacidos vivos⁷. Las problemáticas de salud se derivan fundamentalmente de la nutrición, la prevención y control d enfermedades, la calidad del agua y la carencia de atención de parte del Estado. La comunidad no tiene un puesto de salud y el más cercano está en el centro parroquial a 8 km.

La atención al parto es encargada a doña, Juliana Yucailla, una partera muy respetada en la comunidad.

Las enfermedades pulmonares estomacales son las principales causas de muerte de la población.

⁷ SIISE, Versión 4.0. 2005

2. Temporalidad

2.1 Origen de la comunidad

Dicen que hace casi aproximadamente 400 años en el lo que hoy es el Ecuador, hubo alguna dificultad limítrofe y el general Dávalos había estado encargado de un batallón, y éste perdió la guerra y huyó de las tropas del gobierno central. En esta evasión encontró un lugar que ahora es la hacienda de Llinllin. Cuentan que en el sector de Pailapaccha los indígenas lo acompañaron para hacer un hoyo y ahí escondió el armamento.

En este sitio pasó algún tiempo y los indígenas le enseñaron el idioma kichwa, posteriormente con su esposa tomaron posesión de estos territorios, lo que es ahora corresponde al sector de Llinllin, San Bernardo, Sasapud y una parte de los Rodeopambas. Por el otro lado, igualmente decían que los límites de esta apropiación llegaba hasta el centro de Pallatanga, siguiendo los ríos de Pindorata, Juan de Velasco, Pangor, hasta subir a los paramos de Nábac.

El general Dávalos con unas pocas familias que ya estaban sometidas, conformó toda la estructura de la hacienda, construyeron la casa primero donde hoy es la Escuela Pacífico Chiriboga, luego trasladaron a donde hoy es el colegio. Había pedido a los hacendados vecinos amigos -porque el estaba siempre escondido en ese sitio y no salía a la ciudad- que le prestaran indígenas para que ayudaran en las labores de desmonte de los bosques de la montaña, los pajonales y para cultivar.

Reclutó algunas familias de varios sectores de la provincia principalmente de Cacha, Cicalpa. Las primeras familias que vinieron a habitar este sector se mencionan a los Yucailla, Cepeda y Pilamunga. Estos tres grupos familiares con el pasar del tiempo se han logrado conformar en verdaderos ayllus, y son los que sobresalen hasta ahora, aunque con el paso del tiempo otras familias también han llegado a este sector.

Cuando muere el General, la herencia de la hacienda se reparte entre sus dos hijos: Juan Bernardo y Cornelio Dávalos. Una parte de la hacienda estaba en propiedad de su hijo Juan Bernardo, lo que corresponde a los sectores de Santa Fe y Centro Cívico, y la otra parte que corresponde a los sectores de las Juntas y Pucara entregó a su otro hijo Cornelio.

Hace 30 años, por la muerte de don Cornelio Dávalos y la vejez de Juan Dávalos, la administración de la hacienda fue confiada al señor Fabián Mena, que era esposo de la señora Rosa Dávalos, hija de Cornelio Dávalos, y a partir de ese momento comenzó a intensificarse la persecución a varios dirigentes, puesto que la reforma agraria, el proceso organizativo por la abolición de la hacienda que se estaba gestando en el país comenzó a crecer ostensiblemente en la hacienda Llinllín.

La hacienda se repartió en varios sectores y cada uno de ellos formó una comunidad, estas son: Llinllin Pucará, Llinllin Las Juntas, Llinllín Santa Fe, Llinllín Centro Cívico, San Bernardo.

Específicamente la comunidad de Llinllin Pucara tiene vida desde hace 120 años. Lo que hoy es Pucará antes se lo llamaba Yahualpungo que significa Puerta del Yahual. En ese tiempo la gente utilizaba las ramas del yahual para construir puertas, y también las chozas.

La iniciativa para establecer una estructura legal de comuna surgió de don Francisco Cepeda que hasta hora vive, él formó la primera directiva con el apoyo del profesor Wilson Guamán y finalmente se estableció como comunidad jurídica el 5 de julio de 1977, y el acuerdo ministerial dio nombre, estructura y vida a la comunidad de Llinllin Pucará.

2.2. Aspectos que han marcado la historia

El acontecimiento más importante que experimenta la comunidad y el sector indígena es sin duda el proceso de reforma agraria en 1974. La conformación de la comunidad con la primera forma de organización fue el

huasipungo, en este proceso varios indígenas tomaron protagonismo y por ello fueron perseguidos. Posteriormente la lucha de los indígenas en el campo permitió la abolición de la hacienda, considerado uno de los sistemas más indignantes de explotación y que otras regiones del mundo, había terminado hace más de dos siglos.

La propuesta campesina y de Llinllín era que las tierras de la hacienda fueran vendidas, esto generó indignación en los dueños y toda la gente que tenía como forma de negocios la producción agrícola, y pecuaria que se efectuaba a costilla del trabajo forzado y de explotación de los campesinos e indígenas en el campo. Esta propuesta fue conocida por las autoridades de la provincia, pero no querían dar paso a que la gente gestionara la compra de tierras.

La lucha fue larga, dura y sangrienta, porque incluso murieron algunas personas, y otras fueron agredidas y maltratadas. Llinllín recuerda el caso de Aurelio Nogal, un dirigente que fue enlazado como un ganado y luego arrastrado varios metros por los chaquiñanes, y gracias a la intervención oportuna de otros indígenas pudo ser recatado de lo que pudo haber sido una muerte evidente y salvaje.

Otro acontecimiento trascendental y que ha generado un gran cambio para todos los sectores de Llinllín, fue la conformación y aprobación del colegio agropecuario Llinllín en el gobierno de Jaime Roldós.

En los últimos 30 años la introducción de las iglesias evangélicas, han configurado y cambiado las creencias religiosas de la comunidad, de la parroquia y provincia en general. Más del 90 % de las comunidades (62) de la parroquia Columbe son miembros de dichas iglesias y asisten normalmente a cultos y actividades pastorales.

En los últimos 10 años el sub centro de salud del seguro social campesino y el apoyo de las organizaciones estatales y no gubernamentales con varios proyectos de desarrollo, han logrado mejorar capacidades,

tecnologías de producción, infraestructura y capacidad de gestión de la comunidad.

3. Roles y status sociales

3.1 Hombres, jóvenes y niños

Actualmente el rol de los hombres de mediana edad es decir desde los 30 hasta los 50 años es de participar en la dinámica de la comunidad, es decir tienen que cumplir con las obligaciones como dirigentes. Si por algún motivo han sido considerados para los trabajos comunitarios, el hombre será el que represente a la familia.

En los trabajos familiares igualmente son los hombres los llamados a estar al frente de las labores productivas, aunque con la migración en los últimos años, ciertas responsabilidades del ciclo productivo agrícola están siendo trasladadas a las mujeres.

El hombre debe priorizar el trabajo de la familia como el rol principal y si esto no cumple debidamente es causa de llamados de atención de los dirigentes y se le increpa diciendo: ¿Por qué descuidas la familia, no estas trabajando, qué va a comer tu esposa tus hijos? ¡Tienes que trabajar!”

Las mujeres igualmente cuando están en la edad de 30 a 50 años su rol principal es entregarse totalmente a la familia. Ella no puede salir del entorno familiar o comunal por más profesional que sea; si se va algún lugar siempre tiene que estar de acuerdo con su marido, igualmente tiene que comunicar a sus hijos.

Los jóvenes ahora van al trabajo temporal en las ciudades con el consentimiento de sus padres por un tiempo previsto de 3, 4 ó 5 mese, y siempre están comunicándose con los padres. Cuando se casan siguen todavía dependiendo de los padres aunque no totalmente. El momento que tienen una casa o terreno se independizan totalmente.

Los niños en cambio cumplen roles de apoyo en el trabajo doméstico: cortan hierba, cuidan los animales menores y se encargan de llevar los rebaños al pastoreo. Cuando los niños y niñas tienen 8 ó 10 años, los padres empiezan a enseñarles el trabajo agrícola, pecuario y artesanal, aunque en los últimos años según algunos padres esto se está perdiendo porque en la radio y televisión se difunden las leyes que impiden el trabajo infantil. Además los padres entregan a los niños la responsabilidad de cuidar un ternero, cuyes o un borrego, con la finalidad de que aprenda a manejar y administrar para que en el futuro cuando se case tenga algo de sustento. En la medida en que haga crecer dichas responsabilidades, los padres también van probando a sus hijos las capacidades que tendrán cuando les corresponda asumir otros roles, pero también son momentos de enseñanza y aprendizaje y del rol educador del padre.

3.1 El rol de la mujer en Llinllín Pucará

La mujer andina en la sociedad incásica según la interpretación de las crónicas realizado por Irene Silberblatt en su estudio “Las mujeres andinas en imperio inca” (1978) da cuenta de un alto status social y religioso que asumían las mujeres en medio de una estructura predominantemente masculina, ellas estaban inmiscuidas en la élite de los curakas, que eran los/as que gobernaban el imperio. “Las reinas llamadas coyas utilizaban algunas tierras para uso personal y eran elogiadas como soberbias agronomistas que supervisaban los campos experimentales de cultivo”⁸. También presidían el culto a la luna (femenina) y tenían la responsabilidad de trabajos de hilanderas y tejedoras.

Sin embargo, estos roles femeninos con la conquista española y los cambios ocurridos a lo largo de cinco siglos de colonia se han modificado sustancialmente. Los estudios sociológicos anotan que en las tres últimas décadas el rol masculino en la sociedad asume funciones directivas y de status, mientras que lo femenino se presenta como un elemento deprimido y

⁸ HARRISON, Regina, *Signos, cantos y memoria en los Andes*, Ediciones Abya –Yala, Quito, 1994. p. 154.

excluyente. Esto contrasta con el carácter femenino - maternal de la Pacha Mama, es decir que el dominio es masculino y por lo tanto implica “poder”, pero también resistencia. Un “poder” que implica dominio, agresividad y generador de angustia y fatalismo.

En la época de la hacienda las mujeres kichwas llegan al estado masa crítica lo que provoca una insurgencia en contra de la violencia, exclusión, y explotación sin precedentes. Según Ramón, en la cita de Haney y Haney (1989) dicen que antes de la reforma agraria de 1964, Chimborazo tenía una de las estructuras más anacrónicas del hemisferio⁹. De las 315.600 has. Censadas en 1954, el 63.6 % del suelo pertenecía al 0.96 % de propietarios, un promedio de 627 has. Mientras que el 87.82 % tenía únicamente del 22.2 % de la tierra, en un promedio de 2.39 has¹⁰. Nada es más decidor que el testimonio que describe la realidad de la mujer indígena en la época de la hacienda:

En el trabajo de la hacienda, junto a los hombres han estado presentes las mujeres, ya sea en cortes de pajas, desyerbando cuadras de hierba, en las siembras, también desde tempranas horas hasta muy tarde. En tiempos de invierno cuando había excesiva lluvia, en medio de ese temporal se resistía trabajando, ya que en la hacienda por nuestro intermedio se producía cualquier tipo de producto, y todo el mundo tenía el deber de terminar sus tareas, caso contrario no podíamos alzarnos de la jornada de trabajo. Las mujeres cuidaban los animales, los granos, lavaban la ropa, por eso nuestras mamitas no se educaron. En esos momentos no habían zapatos, sin embargo ya sea en heladas, lluvia, granizadas, caminaron con pies desnudos para servir a los patrones y a sus hijos.

Para los trabajos comunales o en la hacienda, no se aceptaba a las mujeres, hoy el hombre como la mujer trabajan juntos. En los momentos de la tsauma¹¹, la vuelta del toro nos cansábamos demasiado, y mucho más cuando nos dejaban midiando, eso fue demasiado penoso. En los momentos de evaluación de la rayas los patrones eran exageradamente crueles con los niños, niñas y las mujeres.

⁹ RAMÓN, Galo, *Tierras y Manos Indias: la recuperación del suelo en las comunidades andinas de Chimborazo*, COMUNIDEC, Quito, 1993. p. 27

¹⁰ Idem., p. 27.

¹¹ Labor agrícola que consiste en remover la tierra.

Cuando a las mujeres les caía un pelo en la comida de inmediato los patrones les cortaban el cabello. De la misma forma dentro de la cama tenían bacinillas llenas de orinas y en la noche obligaban a las mujeres indígenas para que las retiraran de sus habitaciones. El agua para que se laven los patrones tenía que estar caliente, y cuando estaba demasiado caliente o fría les insultaban. A las 4 de la mañana ya tenía que estar bajando agua en el tanque, caso contrario gritaban o silbaban para que los sirvientes atranquen con tierra en las tomas del agua de riego. Al susto teníamos que cargar la tierra en sacos y hacer los diques para que llegue el agua a la casa de hacienda. No se podía disponer la tierra de otros patrones, era prohibido apoderarse hasta de un pedazo de kikuyu”¹².

A las mujeres se les asigna la misión de preservar la cultura de sus pueblos, es decir se convierten en guardianes de la identidad colectiva. Otros definen como reproductoras y transmisoras de la cultura de su grupo.

En este imaginario ellas aparecen caracterizadas por la conservación de ciertos hábitos (lengua, vestimenta, adornos y costumbres) y por su asociación con el ámbito rural. A decir de Marisol de la Cadena (1992) en su estudio en Perú, tales elementos las hacen aparecer como “más indias” que los hombres, quienes dada la mayor interacción con los espacios urbanos, tienen más libertad para modificar sus vestimentas y manejarse en el bilingüismo. Así, ellas serían “más indias” no sólo por su ubicación social y económica, sino además por la capacidad asignada para preservar la cultura y mantenerse menos permisivas al contacto cultural “foráneo”, transformándose en vehículos de identidad étnica. Esta imagen trae aparejada una serie de contenidos mediante los que se regula socialmente el comportamiento de las mujeres indígenas. En este contexto, el cuerpo físico se convierte en un espacio “práctico de control social” y en una matriz identitaria para la totalidad del pueblo, pues “mediante sus costumbres rutinarias, estas mujeres crean identidades de vital importancia para la reproducción cultural del grupo” (Crain, 2001:353)¹³

Las mujeres indígenas en la actualidad, si bien han alcanzado algunos espacios de participación y cargos de dirección todavía no existe igualdad en

¹² FOIJAG, *Jatun Ayllu Cabildo Guamote, Historia de la Organización*, Primera Edición, Islas de Paz-Jatun Ayllu, Riobamba, 2007. p. 27-28.

¹³ PRIETO, Mercedes, Clorinda Cuminao, Alejandra Flores, Gina Maldonado y Andrea Pequeño, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador: Respeto, discriminación y violencia: mujeres indígenas en Ecuador, 1990-2004

el acceso a las oportunidades políticas y de desarrollo. El imaginario de la mujer andina todavía está marcado por los estereotipos racistas, sexistas y de superioridad cultural. Las mujeres indígenas en Ecuador se encuentran rezagadas del bienestar económico, social y de la participación política del país. La vida de las mujeres indígenas está altamente correlacionada con la pobreza y se evidencian formas de exclusión y discriminación en el empleo, los ingresos, el acceso a los servicios estatales, con especial referencia a salud y educación.

En Llinllín el panorama no dista mucho de lo que acontece a nivel macro pero también con algunos espacios abiertos a la participación de ellas en instancias de decisión. Las responsabilidades reproductivas, domésticas, del cuidado de los niños y el pastoreo siguen manteniendo pero también los grupos, asociaciones, y cajas solidarias de mujeres han creado condiciones para insertar a las mujeres en otros espacios.

A pesar que la tradición oral cuenta como Lorenza Avimañay una lidereza indígena originaria Columbe, comandó la reivindicación de los derechos indígenas; en la comunidad todavía no ha existido una presidenta de la organización. El factor estructural, cultural y de composición de la sociedad excluyente, sumado quizá a la influencia de las iglesias (católica y evangélica) en su momento, puede denotar la explicación de la exclusión indígena femenina.

4. Formas de organización

4.1 La familia

La concepción de la familia en el colectivo de Llinllín Pucará se la considera como el núcleo de vida. La comunidad se sustenta en la familia, en la unidad de padre, esposa, hijos, si se rompe esta unidad se provoca un desorden en la sociedad, manifiestan. El padre representa la voz de mando y poder, de abastecedor, y es el enlace con la comunidad. En las reuniones

comunitarias es el que más habla y opina, sin embargo las decisiones son tomadas en casa.

Los símbolos de este poder y fuerza se manifiestan en la vestimenta del padre (zamarro y acial), en las labores de manejo de la yunta, y en la comunicación con el mundo exterior. La representación de la mujer está asociada a la benignidad. La familia con la complementariedad y el control de la comunidad se encargan de inculcar los valores a los jóvenes y niños, es decir que los comportamientos individuales y valores adquiridos en el círculo privado de la familia rápidamente son observados y controlados por la comunidad. No robar, no mentir, no ser ocioso, el respeto, el trabajo, la fidelidad, el bien común, participar del trabajo colectivo y las reuniones, y compartir, son quizá los principios fundamentales que cohesionan la comunidad.

Cuando algunos de estos valores son alterados son llamados la atención por los padres, dirigentes, los ancianos o las cabezas de la comunidad. Es decir que lo individual y lo colectivo interactúan y se rebasan las fronteras que lo dividen.

En las últimas 2 décadas las tipologías de familias se orientan más bien hacia las nucleares. Aunque se mantiene la concepción de la familia ampliada y del ayllu, la migración y la introducción de filosofías de la individualidad van incidiendo en la estructura familiar. El promedio de miembros por familia es de 7, antes eran más extensas, pero paulatinamente las nuevas generaciones la tendencia se inclina a disminuir el número de hijos.

Las familias se constituyen por matrimonio civil, eclesiástico, y sobre la base de tradiciones de la cultura andina. Si antes los matrimonios eran pactados por los padres hoy dicha práctica casi ha desaparecido. Aquí no se han dado uniones libres, las separaciones o el divorcio. Un solo caso que se produjo hace más de 20 años fue muy cuestionado por la comunidad y esa familia incluso tuvo que salir de este sector, porque la presión social y el cuestionamiento fue intenso.

Frente a ese caso la comunidad, llamó la atención al papá porque consideraban que no le orientó bien a su hijo, siempre estaba desobedeciendo la autoridad de su padre y al final fracasó el matrimonio. En este sentido la institucionalidad de la familia y el matrimonio están bajo un estricto control social de la comunidad, puesto que aproximadamente el 85% de los matrimonios se produce entre miembros de la misma comunidad.

4.2 La organización social

Llinllín se caracteriza por mantener un sistema de organización comunitarista. Arriba se mencionaba que el rol de los hombres es la dirigencia, este sistema cíclico de turnos denota el carácter obligado que las personas tienen que cumplir para el beneficio común. Hasta hace unos pocos años estos encargos de dirigencia no eran permitidos para las familias que estuvieron del lado de los patrones dueños de las haciendas denominados *amupartes*.

Instituciones para el intercambio laboral como: la *minga* como intercambio de trabajo; el *uyari*, trabajo por todos los miembros de la comunidad en horas extras; el *randimpac*, para construir la casa de los recién casados; el *cambia manos*, un truke de labores agrícolas; e instituciones para el intercambio de objetos: *el camari*, que es un regalo especial a quien ha prestado dinero por quien recibió el préstamo, todas éstas son las formas más representativas en las que se organiza son manifestaciones del comunitarismo.

Actualmente la comunidad se organiza en torno a un cabildo y una directiva, que actúa bajo la ley de comunas vigente en el país, pero con todas las características de una organización comunitarista andina heredada en su práctica y filosofía. Por ejemplo, la quesería, el rebaño de ovejas, la tienda, la caja solidaria y la panadería funcionan de acuerdo a los principios comunitarios. La organización actual funciona con una directiva que se reúne cada semana. Los dirigentes tienen la responsabilidad de solucionar problemas internos de robo, conflictos matrimoniales, y a nivel externo se

encargan de gestionar proyectos productivos, sociales, e infraestructura, en los gobiernos locales y las ONG.

Sin embargo las propiedades familiares que se destinan para la producción agrícola y para el autoconsumo o la venta, funciona de forma individual. Además cada familia tiene su rebaño de vacas y ovejas, y está en relación a la condición económica de cada una de ellas.

CAPITULO II: SISTEMA DE REPRESENTACIONES

1. Cosmovisión

La cosmovisión comprende un conjunto de creencias, visiones del cosmos, de la vida, de cómo ver el mundo en su conjunto, en su unidad (ficticia o real). Es una captación intelectual implícita y explícita, de uno mismo, del mundo superior para una de una cultura determinada, de los demás hombres, del mundo.

El ethos en cambio, es el conjunto de valores, entusiasmos, valores, temores; es decir una fuerza que empuja a la vida. Tanto la cosmovisión como el ethos, están expresados en el símbolo; y dentro de esta simbología se consideran la imagen, el grabado, los vestidos, y la música.¹⁴

En el ambiente geográfico descrito, la visión y dinámica cultural del kichwa - puruhá de Chimborazo es la “Pacha Mama”, considerada como el centro vital de su existencia. Pacha es espacio y tiempo, es un elemento femenino maternal.

En su dimensión espacial PACHA es una fuerza vital de la naturaleza, benigna y envolvente. La “Pacha-mama” es intuita como un gran seno materno fecundo, que cobija a la vez a todos los seres vivientes y proporciona el sustento necesario para todos [...]. La dimensión temporal de “Pacha Mama” está íntimamente ligada a su concepción espacial, “Pacha” no es un tiempo fluyente y escurridizo, sino una duración inmutable, maciza”¹⁵.

En el contexto socio- cultural la mujer de Chimborazo bajo la cosmovisión del mundo el kichwa – puruhá crea y ejecuta el repertorio musical en torno a los diferentes ciclos: agrícola, festivo, y de vida. Los repertorios de acuerdo a los diversos ciclos, también se reparten roles entre hombres y mujeres, y la funcionalización de los repertorios también se reparten, se comparten y se individualizan.

¹⁴ RUEDA, Marco V. *Ecuador Multinacional: conciencia y cultura*, Ediciones Abya Yala – CEDECO, Quito 1989.

¹⁵ Idem, pp.13 - 14.

Dentro de este marco simbólico, la música dentro de la cultura kichwa se manifiesta como un hecho inherente y estrictamente simbólico. Es una realización humana que incluye entre sus características el reflejo de la cosmovisión, la cohesión social y la supervivencia colectiva. Es un lenguaje que busca el equilibrio con la naturaleza y es la expresión de una realidad de la sociedad y una manifestación individual.

Esta socialización se produce a través de la tradición oral, que es la que relaciona al ser humano con sus semejantes durante toda su existencia, en el uso común de la palabra. Esta relación tiene el carácter de una comunicación directa y personal. Mediante la historia oral los grupos sociales cuentan su vida cotidiana como concepciones, evaluaciones y percepciones de la realidad que en sus diarias prácticas comparten con el grupo.

En la cultura kichwa - puruhá, los abuelos y abuelas, y fundamentalmente las madres como los sujetos culturalmente más sólidos, son los encargados de transmitir cuidadosamente sus conocimientos, poseen el tesoro de la palabra oral y se valen de él, para transmitir a sus niños, lo que llevan en la mente y en el corazón.

2. La sexualidad: la relación masculino - femenino en la cosmovisión kichwa – puruhá

Dentro de la filosofía andina todo es sexuado, desde la naturaleza, los fenómenos meteorológicos, cósmicos y religiosos. La polaridad sexual se aprecia también en el espacio arriba (hanan) - abajo (urin). La complementariedad de estos polos es una condición básica. En la concepción del mundo kichwa –puruhá, lo masculino y lo femenino, no es una dualidad excluyente sino incluyente, “la pareja (no solo la humana) es como el símbolo concreto (concretere) o el misterio (sacramento) del orden polar con sus principios básicos de complementariedad, reciprocidad y correspondencia”¹⁶. El simbolismo del aspecto sexual en el kichwa – puruhá lo asocia a la malignidad

¹⁶ ESTERMANN, Josef. Op. Cit. p. 208.

para lo masculino y la benignidad para lo femenino, así el Tungurahua se feminiza porque está lejano del espacio geográfico y no se tiene experiencias directas con esta montaña, mientras que el Chimborazo que domina el paisaje, es considerado un cerro bravo, traidor y que roba los animales. Según esta tradición el Chimborazo es macho y tiene relaciones sexuales con la Diosa Tungurahua, se aprecia la reproducción de una polarización de fuerzas malignas y benignas, y de lo masculino y femenino.

En la lengua kichwa los géneros gramaticales se expresan a través de las denominaciones masculinas y femeninas de cari (varón) y warmi (mujer), y se limita a la definición particular del mundo humano y animal; no así del mundo vegetal o inanimado. No obstante, la antropomorfización y la simbolización sexual aparece expresada en distintas expresiones y la personificación de lo inanimado.

En la música dicha dualidad (masculina – femenina) se expresa fundamentalmente en la denominación de los instrumentos.

2.1 El enamoramiento

El enamoramiento en los puruhá – kichwas se manifiesta en mitologías a través de elementos simbólicos expresados en cuentos, encuentros de los enamorados, juegos, indumentarias, instrumentos y cantos. La masculinidad agresora por la vía del hechizo mágico, el encantamiento se simboliza en la antropomorfización del Cóndor por una transmutación de un joven apuesto, que representa las dos caras del enamoramiento y que simboliza el aspecto negativo de la sexualidad. A la feminidad en cambio se le atribuye el lado inocente, humano, frágil y benigno. El rapto es el desenlace de todas las leyendas en las que interviene el Cóndor, es decir que la tradición ha institucionalizado esta acción como normal, mientras que las familias de la mujer juegan un papel liberador de la agresión masculina del Cóndor. Es el primer paso, el inicio o arranque de una relación en la que los padres e la novia asisten al rescate de la agresión masculina que posteriormente si se consuma en matrimonio este desprendimiento, encontrará protección en el ayllu

femenino.

No obstante, en los últimos 30 años esta práctica de pactar matrimonios por los padres ha cambiado.

Cuando la guambra espera la posible visita “casual” de un pretendiente, procura ponerse un “rebozo” de bayeta limpio, un anaco negro con ribete colorado, el “guayllabamba” (sombrero gris de lana [...]) y añadirá los aretes, collares de semilla coloradas [...], el “tupu”, una aguja prendedora de plata, para sujetar el rebozo [...]. El varón imitará la vestimenta gentil del “cóndor” con su pantalón blanco de chillo, poncho negro o “jirga” (blanco con rayas negras y el “acial” (fuete) en la espalda como adorno funcional. Quizás unirá un pingullo semejante al de Juan Sietemata¹⁷, para cantarle sus amores¹⁸.

El tirarse piedras, quitarse el sombrero, un chalina, cantar, dar empujones, tocar un instrumento, son formas que se mantienen en la amistad y proxémica que van estableciendo las parejas. Y en este punto el canto es la manifestación más emotiva de expresar el amor, porque rebasa la individualidad y se lo comunica en el colectivo. Si bien la creación se produce en la intimidad personal, su expresión es en la comunidad, en el pastoreo y en las actividades cotidianas de la casa, aunque en los últimos años la influencia de los medios, fundamentalmente la radio, ha venido a suplantar y se delega dicha expresión a la realidad virtual y efímera de los discos, y géneros “populares” que han logrado influenciar en los públicos y consumidores de los cuales no están exentas las familias rurales.

2.2 El matrimonio

El sentido del rapto, del masculino – cóndor, que lleva a su presa volando a su nido también adquirirá tal sentido en el matrimonio. El matrimonio

¹⁷ Una leyenda que relata como Juan Sietemata en su trabajo en la hacienda de pastar cuyes al hacer sonar su pingullo reunía los animales en el llano y al poco tiempo creció el rebaño, lo que le hizo merecedor del aprecio del patrón. Pero que en sus días de pastoreo dejó embarazadas a las tres hijas del patrón. Luego de varios meses las hijas mostraban síntomas del embarazo, recibió el encargo del patrón de ir a la ciudad a traer un cura y un médico para que examinen a las hijas por el “dolor de barriga” que se quejaban. En su diligencia, él los mató y huyó con el dinero y las mulas.

¹⁸ AGUILÓ Federico. Op. Cit. p.46.

deviene del proceso de enamoramiento donde se establecen los roles de lo masculino y femenino, pero la función reproductora de la mujer adquiere un papel relevante, y la mujer se inserta en una relación subordinada y de sumisión.

De otro lado, también existen los matrimonios pactados por los padres, este patriarcado contradice el carácter femenino- maternal de la Pacha Mama, donde la entrega de dotes, condiciones económicas y sociales, obligan a las parejas contraer matrimonio. “Anteriormente los matrimonios se pactaban en una cantina”, comenta un indígena de Llinllín”. No eran los jóvenes quienes tomaban la iniciativa de elegir a su pareja, sino eran los padres quienes comunicaban a su hijo o hija que ya habían seleccionado y que ya tenían suficiente edad para el matrimonio.

Este aspecto será determinante en la comprensión del estudio del lamento, puesto esta condición de matrimonio de nuestro personaje que canta María Pilamunga Yubaillo es entre otros el motivo principal que provoca sus lamentos.

Reglas de residencia

Anteriormente las reglas de residencia era estar junto a los padres del esposo porque se concebía como una obligación. Últimamente esta regla no está funcionando debido a la crisis de económica de los padres. La extensión y propiedad de la tierra, los rebaños de animales y el derecho de los pastos comunales eran compartidos en la familia ampliada, y los hijos recién casados podían acceder a dichos beneficios, pero el crecimiento acelerado de la población, la privatización de las tierras comunales y conversión económica de los campesinos, han ido paulatinamente desapareciendo dichas reglas postmatrimoniales. Ahora los recursos ya no se obtienen solamente de la producción agropecuaria, sino que son buscados en la venta de mano de obra en la migración.

La residencia postmatrimonial que antes era asumida como obligación en la casa de los padres del novio (patrilocal) ahora tiene múltiples formas. Más bien se buscan condiciones favorables y de disposición de residencia que pueden ser matrilocal. Aunque en el imaginario del sector cuando se casan personas de diferentes comunidades la residencia preferente es la del hombre.

3. El lamento en la cultura kichwa

En el estudio de *El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*, de la autora Anna Gruszczynka – Ziótkoska, a partir de las crónicas en la cultura Inca hace una definición del tono como elemento simbólico de la música, describe su función, y finalmente determina una clasificación en *tonos ceremoniales* y *tonos comunes*. Dentro de los tonos ceremoniales ubica a los llantos, lamentos, gritos y gemidos, afirma que la elección de un tipo determinado de lamento y graduación de su expresividad desde una pena hasta un grito de agresión, surgen del papel que desempeña dicho lamento en un momento dado. Al referirse al grito y lamento, manifiesta que:

El grito tenía fuerza destructiva; una fuerza tan grande, que podía derrumbar rocas. Se lo aplicaba en los momentos, cuando era necesaria una defensa activa, es decir, en las batallas contra el enemigo, en las ceremonias anuales de “purificación” (Situa) contra las enfermedades y epidemias, en las ceremonias organizadas contra los desfavorables fenómenos astronómicos (para alejar las bestias que amenazan al sol o la luna) o meteorológicos (contra las nubes, el granizo, etc.) [...]

El canto impregnado de llantos y lamentos estaba estrictamente vinculado con el fenómeno de la muerte. Se lo realizaba en las ceremonias organizadas tanto en el contexto de la muerte natural, real (el ciclo del entierro), como en el contexto de la muerte que amenaza, que puede ser prevista a base de las configuraciones de acontecimientos o fenómenos naturales, interpretados como presagios de la muerte de alguien o hasta la exterminación de toda la humanidad¹⁹.

¹⁹ GRUSZCZNSKA, Anna, *El poder del sonido, El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*. Ediciones Abya-Yala, Quito, 1995. p.30.

Más adelante señala que no estaba bien definido en qué situaciones el grito y el llanto aparecían separados, esto estaba de acuerdo al contexto de situación en los que se expresaban. Así, en las ceremonias fúnebres se escuchaban lamentos y también cantos relacionados con las grandes hazañas del muerto y sus antecesores. Es decir que los lamentos permitían expresar la tristeza, mientras que las canciones se convertían en remembranzas históricas y para mantener los recuerdos sobre el muerto. Mientras que los gritos se los utilizaba en situaciones de guerra y confrontación.

Las amenazas del fin del mundo principalmente los fenómenos astronómicos como el eclipse de sol y de luna, eran los que mayor peligro representaban para la humanidad. Por ejemplo el eclipse de luna se interpretaba como una enfermedad, y que si ésta se enfermaba caería sobre la tierra, arrasaría con todo lo que encuentre a su paso y por lo tanto aquello significaría el fin del mundo. Se creía que en ese momento el león (puma) y la serpiente se enrollaba sobre la luna para secuestrarla y destruir (Garcilazo: 1985, II, cap. XIII, pp. 81 -82). Cuando éste ocurría la defensa era con llantos y gritos.

Poníanse los varones a punto de guerra, tañendo sus bocinas, tocando tambores, y dando grandes alaridos, tiraban flechas y varas hacia la luna y hacían grandes ademanes con lanzas, como si hubiesen de herir al león y sierpe” (Cobo: 1964, p. 158). “Mandaban a los muchachos y niños que llorasen y diessen grandes voces y gritos llamándola Mama Quilla, que es madre luna, rogándole que no se muriese, por que no pudiesen todos. Los hombres y las mujeres hacían lo mismo. Havía un ruido y una confusión tan grande que no se puede encarecer” (Garcilazo: 1985, II, cap. XXIII, P.82)²⁰.

La música en la cultura andina y puruhá siempre ha estado vinculada con el contexto y las situaciones. En dichas manifestaciones el canto como elemento simbólico se ha considerado como una díada: de un lado el *aspecto musical*, en el cual se identifican las estructuras y arquitectura musical del ritmo, melodía; y de otro lado, el *aspecto metamusical*, es decir el sentido y la significación, a pesar que dicha significación en la música nunca podrá estar

²⁰ GRUSZCZNSKA, Anna, Op. Cit. p.34.

bien determinada, puesto que con el tono las referencias simbólicas que se asocian a él, están condicionadas por el intérprete, el uso de diferentes instrumentos, el texto o letra de la canción, el baile, y en las ceremonias los elementos icónicos (vestuarios o atributos de los bailarines) y coreográficos²¹.

Los sentimientos humanos se exteriorizan fundamentalmente en la alegría y la tristeza, la primera asociada a la fiesta y el baile; y la segunda en las expresiones del llanto, el dolor, la muerte y el sufrimiento. Los estereotipos han configurado una imagen del puruhá – kichwa, y han dicho que:

*...Es un hombre triste, incapaz de la alegría [...]. Sin duda que la angustia de lo fatal, eufemizada y mitificada en su esencia preside la mayor parte de sus actos. Pero eso no es exactamente tristeza. La verdadera tristeza se ha incorporado definitivamente a la personalidad puruhá – quichua a raíz de las sucesivas dominaciones. Desde entonces la alegría se sitúa a nivel de lo irreal...*²²

El lamento se expresa a través del llanto y del canto, o del cantar llorando o llanto cantando. Fundamentalmente en la muerte, el llanto cantado se convierte en un rito, pues las mujeres hacen remembranzas o elegías del difunto que dan cuenta de sus actos y sus pasos por la vida y la muerte como viaje y reintegración a la Pacha Mama.

La muerte concebida como viaje y reintegración a la Pacha Mama, es al mismo tiempo temida, puesto que es un viaje sin retorno, una muerte sin resurrección. El puruhá kichwa describe dicho viaje como un camino largo y oscuro, por un túnel tenebroso. La boca de este túnel es el Sangay, llamado Apamama (abuela) o Isabela. La leyenda cuenta:

Apamama está continuamente cocinando mote de maíz negro. Los brujos son las “piedras del fogón” y las brujas son las “pailas” de cuatro orejas. En realidad la boca del Sangay es la muerte del infierno, en cuyo túnel hay zaguanes y en ellos hay perros negros que los cuidan”[...]. A pesar de ser la boca del infierno, es el lugar obligado a donde deben transitar las almas. El “cielo” como meta

²¹ GRUSZCZNSKA, Anna, Op. Cit. pp. 19 - 27.

²² AGUILÓ Fernando. Op. Cit. p. 173.

*es inexistente y el infierno del Supay es un tránsito o paso obligado*²³.

Los rituales y ceremonias relacionados con la muerte entendida como el viaje es la preparación del muerto para dicha travesía. El ritual se cumple con la preparación del ataúd por los compadres o amigos de los familiares quienes lavan y visten al difunto. Junto al muerto se coloca pan, y otros alimentos que eran de gusto del difunto. En velorio se reparte comida, golosinas, y se realizan juegos, y es el momento en el que más se producen el llanto y lamentos principalmente de las mujeres. En la comunidad de Llinllín, lo realiza la mujer madre, mujer esposa, mujer hija. En el caso de la muerte del hijo se denomina huahua velorio, y para los otros casos no existe una definición que lo caracterice. Anteriormente en comunidades cercanas a la laguna de Colta se contrataban las plañideras, que eran mujeres que fingían el llanto. Al respecto se decía que en la sociedad de los indios Chinchán Suyu, la interpretación de los lamentos fúnebres pertenecía a las mujeres. “Al que llora más, a ésa les emborracha y ueue más y toma más ración de carne y de comidas. Y a la maestra de cantar y tener buena bos de llorar, ésa le caue una pierna de carnero” (Guamán Poma: 1980, fol. 292.).

El traslado del cadáver de la casa al cementerio también va alternado de llantos, lamentos o lamentos cantados, después del entierro los familiares y miembros más cercanos de la comunidad acompañan a los deudos, y las mujeres continúan expresando su pena a través del lamento. Todo este ritual de acompañamiento de familiares y amigos de la comunidad culmina con el entierro, que es cuando la catarsis de las mujeres tiene su mayor explosión de llanto. Luego de ello cualquier contacto con el alma es temible, por ello que al día siguiente los familiares cercanos se juntan para el lavatorio, que consiste en lavar las prendas del muerto y regalar todos sus objetos, se busca la “separación”, pues sus familiares han cumplido con todo el ritual y las voluntades del difunto, y uno de los más importantes: el lamento.

²³ AGUILÓ Fernando. Op. Cit. p.215.

Sin duda que la muerte es el motivo principal del lamento, pero a partir de la muerte de un familiar cercano, en los que se produjo y se creó el canto del lamento, éste se reproducirá en los momentos más tristes a lo largo de su vida y en las situaciones del contexto más adversas, dicho lamento se reeditará y se acoplará a la situación de sufrimiento.

Así cuando se produzcan agresiones de pareja, violencia del marido o lo hijos, los conflictos emocionales fuertes como la traición o el desamor, la pérdida de un animal, y todas las acciones de agresión física o psicológica como las dominaciones que se produjeron en el sistema económico de la hacienda, han de ser determinantes para que las mujeres de Llinllín Pucará, consideren causales más frecuentes en las que se reproducirá el lamento, aunque la muerte o el temor a la muerte siempre será la más trascendente.

El discurso narrativo del lamento es fundamentalmente un relato porque en este se narran acontecimientos que son realizados por unos actantes en torno a un contexto social y humano situados en un espacio y tiempo determinados. En los lamentos se cuenta algo que ha pasado a alguien en algún lugar, y el análisis del discurso será motivo de estudio en el capítulo IV.

Otro repertorio que “tiene” características de tristeza y dolor han sido denominados los “tonos tristes” a los que Anna Gruszcznska los clasifica dentro de los tonos comunes y son los harawis. Este repertorio se componía de canciones líricas que expresaban melancolía y tristeza, pero también había canciones de alegría. Este género que sustentaba en el texto cantado generalmente por las mujeres se complementaba con la función melódica de la flauta que era tocada por los hombres. Dichos “tonos tristes” en el Ecuador serían los que se los conoce como el género del yaraví, al que Pablo Guerrero se refiere diciendo que es una:

música y canto indígena de origen precolombino, fue asimilado desde la época colonial y se lo puede escuchar hoy entre ecuatorianos, peruanos y bolivianos [...]. El compositor y pianista Luis Humberto Salgado Torres (1903 – 1977) aseguraba que el yaraví, no obstante ser una especie de balada indo-andina, extensiva a todos los pueblos sojuzgados por el incario, distingue dos tipos: el indígena,

(binario compuesto 6/8) y el criollo, (ternario simple ¾) [...] el yaraví aborigen es pentafónico menor, mientras que el criollo introduce, a más de la sensible el segundo y sexto grados de la escala menor y aún diseños cromáticos²⁴

Los hombres puruhás - kichwas por su parte, recurren menos al lamento los casos del temor a la muerte o la muerte, pero si a los *antilamentos*, pues con la métrica de la tonada o del yumbo, la estrategia discursiva del texto se vale del sarcasmo para insultar pero también para autocensurarse. que se expresa con la sátira, la burla, la ironía, la picardía, y la segunda intención, aunque en el fondo se funde un lamento oculto. El repertorio en este sentido es innumerable, temas como Rosa Bandida, Soltera Loca, etc.

Finalmente las venadas son otra forma de lamentos y que en el caso de Chimborazo se presenta de una manera muy particular. En el mundo kichwa - puruhá, la venada como tono, tiene incontables versiones en cada una de las comunidades para cada situación de contexto determinada. Es un relato elegiaco que tiene giros melódicos que lo diferencian de las otras vendas, tanto hombres como mujeres tendrán su venada que la interpretarán cuando van al pastoreo.

²⁴ GUERRERO, Pablo, “Yaraví”, Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Primera edición, 2004 – 2005, II, 1462.

CAPITULO III: SEMIÓTICA DEL TEXTO Y SEMIÓTICA DE LA MÚSICA EN EL ANÁLISIS DEL DISCURSO.

En el canto, el discurso musical siempre estará sustentado por un discurso poético, ambos están unidos por una meta: la expresión. La música ha servido de apoyo al canto con el fin de hacer resaltar el texto. Así, en todas las culturas tenemos una inmensa gama de géneros musicales y textos destinados al canto. Dicha relación significa comprender el complejo sistema de este entramado intersemiótico entre texto y música.

En este marco es necesario establecer particularidades y diferencias que constituyen el discurso verbal y musical, lo que implica que cada sistema se maneja con “autonomía”, “independencia” pero en una interrelación permanente.

Los discursos se manifiestan a través de lenguajes y éstos a su vez tienen sus propios códigos y cada sujeto o grupo hace uso de ellos en un contexto social y cultural determinado. En este sentido es necesario hacer acercamiento sucinto a los conceptos lenguaje, lengua y habla que son los componentes del discurso. En la definición de cada aspecto además se establecerán las diferencias y similitudes que constituyen la semiótica del texto y de la música.

El “acto de hablar”, a pesar que lo realizamos espontáneamente todos los días, tiene una estructura compleja. Hablar significa articular signos lingüísticos con el fin de comunicarse, de manera que dichas ideas expresadas sean comprensibles al otro. Además de la conversación que se produce en un escenario social espontáneo, tanto en la conversación como en el canto intervienen otros códigos, es decir otros lenguajes, como son el lenguaje gestual (gestos); el lenguaje mímico (gestos y expresiones del rostro); el lenguaje proxémico (posiciones del cuerpo, cerca – lejos, espacio, movimiento).

La oralidad de la lengua es el medio con el que se construye el canto, que es el motivo central de este estudio, por ello en este capítulo nos

acercaremos brevemente a recordar los elementos que en los sistemas de signos, como es la lengua.

Para ello nos sustentaremos en los conceptos y las teorías de la semiología, la semiótica del texto y de la música, el análisis del discurso (AD) y la etnomusicología. Es necesaria una interpretación desde una óptica multidisciplinaria porque el canto de lamento como manifestación de la cultura kichwa, congrega múltiples elementos de la cultura y el contexto, y desde su cosmovisión.

1. Semiología y lenguajes: verbal y musical

“El lenguaje representa lo más democrático que la civilización humana ha dado. Hablamos como el pueblo ha querido que hablemos. Las lenguas han evolucionado por decisión de sus propios dueños”²⁵

Se dice que la semiología estudia el sistema de signos (lengua) y la lingüística es la que se encarga exclusivamente del estudio de este sistema, por lo tanto la lingüística forma parte de la semiología. A partir del estudio del habla la lingüística se acerca al estudio de la lengua.

La lingüística atravesó por cuatro etapas. La primera, era una disciplina normativa y se la llamaba *gramática*, ya que se ocupaba únicamente de establecer reglas para distinguir las formas correctas e incorrectas del lenguaje, los griegos y la escuela francesa son los que más se ocuparon de su desarrollo. La segunda etapa corresponde a la *filología*, ésta se preocupaba por estudiar la estructura y evolución del lenguaje, los aspectos estilísticos, formales, y posteriormente su atención fue el estudio de la historia literaria, las costumbres e instituciones de las lenguas; se ocupaba únicamente de las obras antiguas griegas y romanas. En un tercer período que se descubrió que las lenguas podían ser comparadas, es que surgió la *filología o gramática comparada*, se estudió las relaciones existentes entre las lenguas como el

²⁵ GRIJELMO, Alex, Citado por Moisés Pinchevsky, *El idioma español: un joven milenarismo*, Sección sociedad, La Revista (semanal dominical) del diario El Universo, No. 425, agosto 26 de 2007, Guayaquil, p. 43.

sánscrito, el griego, el latín y el alemán. A finales del siglo XVII, que podría considerarse el cuarto período, fue naciendo la lingüística, y concentró su estudio en las lenguas romances y germánicas. En este contexto aparece Ferdinand de Saussure, que con sus reflexiones y problematizaciones se convierte en el iniciador de la *lingüística moderna*.

El análisis de Saussure, determinaba que el lenguaje es un sistema, pues en ese tiempo se creía que las lenguas son nomenclaturas, es decir un catálogo de nombres y palabras que se utilizan para designar cosas o estados del mundo. Sus postulados decían que hay que pensar el sistema de la lengua como parte de la ciencia en general que estudia los signos, a la que llamó “semiología”. Añadía que: la lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por tanto, comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de urbanidad, a las señales militares, etc. Sólo que es el más importante de esos sistemas, por ello concluía que la semiología es una ciencia que *estudia la vida de los signos en el seno de la sociedad*. Es decir en la relación con su entorno social, ecológico y técnico. Su objeto de investigación sería el mundo histórico, y se ocuparía del estudio de todos los signos o sistemas de signos y lenguajes.

Saussure estableció una serie de oposiciones metodológicas para estudiar la estructura del lenguaje. Estas dualidades tienen una relación dialéctica y su función es indagar las razones de la realidad compleja del objeto lingüístico. Dichas dicotomías van siempre unidas e interactúan, y a partir de dicha relación se puede comprender la organización y funcionamiento de las lenguas. La clasificación establecida de estas oposiciones son: lengua – habla, significante – significado, arbitrario (inmotivado) – racional (motivado), sincronía – diacronía, sintagma – paradigma.

1.1 Lenguaje, lengua y habla.

Al lenguaje se lo ha definido como la capacidad que tienen los seres (humanos y no humanos) para comunicarse, y según Saussure es una “institución humana, pero sin ninguna relación natural con su objeto”, es un consenso social, las diferentes lenguas existentes en el mundo son una confirmación de aquello. “Es un medio o instrumento de comunicación y es el más extenso de todos los que poseemos”²⁶

A través del lenguaje describimos hechos, nombramos las personas, nos interrelacionamos con el colectivo, expresamos nuestras ideas y emociones, y transmitimos información. Por medio de la palabra, el lenguaje humano se ha convertido en el único sistema racional que ha adquirido capacidad para comunicarse con los otros seres humanos, si bien es cierto que los animales también se comunican, pero no alcanzan un alto grado de nivel expresivo y no son capaces de transmitir contenidos complejos. El aspecto más importante del lenguaje es que puede transmitir información a través del tiempo, por medio de éste se conecta el pasado, con el presente y el futuro, y esto permite que perdure la cultura y las tradiciones.

Esta facultad, los niños van adquiriendo a través del contacto con su familia y medio social en donde están establecidas los códigos del lenguaje y posteriormente éste adquiere como suyo y está en capacidad exteriorizar sus emociones, en este sentido el lenguaje es el mecanismo de socialización que permite el aprendizaje de normas, reglas, conducta, conocimientos, cultura, etc. El lingüista Lenneberg, defensor del innatismo, manifiesta que la evolución del hombre generó nuestra facultad para producir y usar el lenguaje, que esta es una habilidad innata, que venimos programados con esa capacidad y que se desarrolla con el crecimiento de nuestro cerebro en la infancia, y que dicha capacidad no la tienen otros organismos menores. Aunque también esta teoría tiene retracts que manifiestan que el lenguaje no se desarrolla automáticamente, puesto que un niño que crezca aislado de las personas o de

²⁶ TUSÓN, Jesús, *Lingüística. Una introducción al estudio del lenguaje, con textos comentados y ejercicios*. Barcanova, Temas Universitarios, s/f. p. 49.

un medio donde no tenga establecido un código común (lengua), no aprenderá el uso del lenguaje ni la lengua. Por ello se demuestra que la interacción con las personas, es necesario para el apareamiento y desarrollo del lenguaje²⁷.

La humanidad tiene como facultad innata el lenguaje, y es distinto del que poseen los primates más desarrollados, puesto que el lenguaje humano se organiza en diferentes niveles (el discurso, la oración, el sintagma, el morfema, el fonema). Así solamente el ser humano dispone de un sistema elaborado y complejo que permite la expresión verbal en un sinnúmero de situaciones.

La lengua es una parte del lenguaje, y comprende un sistema de signos lingüísticos de un idioma, está en el cerebro de las personas de una comunidad.

El habla en cambio se refiere al uso individual que realiza cada sujeto del sistema de signos lingüísticos, es el lenguaje en acción, y la ejecución individual de cada hablante. En este campo se diferencian varios tipos de habla, como: *la oratoria*, que se produce a nivel oral en sermones, discursos; *el habla elevada*, que utiliza en las cátedras; *el habla común*, que tiene uso en las conversaciones y medios.

En conclusión se puede decir que: la *lengua* es la estructura y la armazón de un sistema de un idioma, mientras que *el habla* es la práctica de los hablantes.

1.1.1 El signo es un compuesto de significante y significado

El signo es la combinación del concepto y de la imagen acústica. Son 2 elementos interactuantes: su concepto (el significado) y la representación sensorial de algo o la imagen acústica (el significante). Los dos elementos

²⁷ ÁLVAREZ, Catalina, *Guía Lingüística y Sociolingüística*, Universidad Politécnica Salesiana, Quito, 2001, p. 6.

(significante y significado) están asociados en nuestras mentes, son una entidad psíquica de dos caras, y están íntimamente unidos²⁸.

El signo tiene dos caracteres primordiales:

a. Lo arbitrario del signo

“El lazo que une el significante y el significado es arbitrario, o también, ya que por signo entendemos la totalidad resultante de la asociación de un significante a un significado, podemos decir más sencillamente que el signo lingüístico es arbitrario”²⁹

El signo se utilizará para denotar un objeto perceptible, imaginable, o incluso algo inimaginable. Por ejemplo, la palabra "rosa", que es un Signo, y tiene una secuencia de sonidos r-o-s-a, no es imaginable, puesto que esta palabra no es en sí misma la que puede colocarse en papel o pronunciarse, esta misma palabra puede significar "flor", "color" o un nombre propio de mujer. Para que sea un signo debe "representar", algo distinto de su Objeto, y dicha representación es arbitrario. Todas estas expresiones de la lengua y su designación arbitraria son hábitos colectivos y de convención.

b. El carácter lineal del significante

El significante, por ser de naturaleza auditiva, se desenvuelve en el tiempo únicamente y tiene los caracteres que toma del tiempo: a) *representa una extensión*, y b) *esa extensión es medible en una sola dimensión*; es una línea³⁰.

Los significantes acústicos, y entre ellos la música, no disponen más que de la línea del tiempo, sus elementos se producen uno tras otro, en forma de

²⁸ DE SAUSSURE, Ferdinand: *Curso de Lingüística General*. Publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye. Editorial Planeta – Agostini, Barcelona y Buenos aires, 1994 Intr. Cap. III # 3). Tomado de Victorino Zecchetto, *Seis Semiólogo en busca del autor*, p. 24.

²⁹ Idem, p.129.

³⁰ Idem, p.133.

cadena, por lo tanto este principio es fundamental para comprender los elementos que componen la música de tradición oral. Puesto que tanto en la escritura del lenguaje como en la música en Occidente, la representación por medio de la escritura, la sucesión del tiempo ha sido reemplazada por la línea espacial de los signos gráficos.

1.1.2 El signo: inmutabilidad y mutabilidad

La lengua aparece como herencia de una época precedente y por lo tanto las sociedades la toman como es. Ello significa que la lengua es producto de un proceso histórico, y no se puede modificar de un momento a otro leyes existentes y heredadas, y estos son los factores que explican por qué el signo es inmutable, es decir por qué se resiste toda sustitución arbitraria.

La mutabilidad en cambio se ubica en el tiempo porque la lengua tiene una continuidad, y por eso el signo está en condiciones de alterarse porque se continúa. Aparentemente existe una contradicción entre inmutabilidad y mutabilidad, pero los factores de alteración que en el tiempo se producen por las fuerzas sociales conducen a un desplazamiento de la relación entre el significado y el significante, es decir la lengua tiene una continuidad cambiante, y evolutiva.

1.1.3 Diacronía y sincronía

Bajo las leyes propuestas por Saussure de diacronía y sincronía, el primero se refiere a la evolución histórica a lo largo del tiempo; mientras que el estudio sincrónico hace referencia a un estado de la lengua dentro de un período temporal.

Saussure compara el sistema de la lengua al juego de ajedrez, donde cada movida dispone las piezas de forma nueva en el tablero, dando lugar a una red de relaciones cada vez diferente. La sincronía corresponde a la disposición de las piezas en una

*determinada partida, mientras que la sincronía es la teoría del juego que da unidad a las unidades sincrónicas*³¹.

1.1.4 Sintagma y paradigma

Sausure afirma que en una lengua todo se basa en relaciones y en el análisis de la cadena de signos, se generan dos órdenes de relaciones: un sintagmático y un paradigmático.

a) Sintagmático, indica una determinada presencia de signos, es decir un grupo específico de signos asociados en la cadena del habla.

b) Paradigmático, son las relaciones asociativas, es el elemento común en una serie de signos.

1.2 El Lenguaje musical

Igual que el lenguaje verbal, la música es un modo de expresión sonora, se expresa en una dimensión temporal, se segmenta en unidades concretas. Igual que la lengua de una comunidad, su música constituye “un sistema que sólo conoce su propio orden” (Saussure, 1916: 43). Tiene una gramática, una retórica, posee reglas que se sustentan en una teoría, aunque sea verbalizada e implícita; pero tiene dos características que la distinguen:

- *mientras que la palabra transmite contenido semántico, la música desprovista de éste, constituye un sistema formal;*
- *la palabra, con el fin de hacerse inteligible, debe ser unidimensional en el eje temporal (se hace difícil seguir el discurso de dos locutores hablando al mismo tiempo), mientras que la música – con excepción de la monodía- es multidimensional (diversas líneas melódicas o rítmicas se despliegan simultáneamente)*³².

³¹ ZECCHETO, Victorino, Op. Cit. p. 28

³² ARON, Simba, “Modelización y Modelos en las Músicas de Tradición Oral”, en *Francisco Cruces, comp. Las culturas musicales, Lecturas de Etnomusicología*, Edición de Francisco Cruces y otros. SIBE – Sociedad de Etnomusicología. Ditorial Trotta. Madrid. 2001. p. 206.

El ser humano es el único ser que se expresa por medio de la música. La música como lenguaje y por lo tanto como entidad de significación y sentido, ocupa un lugar preponderante en la comunicación, puesto que a través de ella se transmiten sentimientos, emociones y se produce en la interacción social.

La música como lenguaje se constituye de algunos elementos. En primer término se produce por el sonido es decir que se origina en percepción y emisión del aparato sensorio – auditivo. En este hecho sonoro las cualidades del sonido comprenden la altura, intensidad, timbre y duración.

Al igual que el lenguaje, el aspecto más importante del lenguaje musical es que puede transmitir información a través del tiempo, por medio de éste se conecta el pasado, con el presente y el futuro, y esto permite que perdure la cultura y las tradiciones.

La facultad de comunicarse y expresarse a través del lenguaje musical se va adquiriendo a través del contacto del sistema musical establecido dentro de su contexto cultural, este código o lenguaje musical posteriormente lo hace suyo y está en capacidad de exteriorizar y expresarse con las normas y reglas de dicho modelo y sistema, esto equivaldría lo que en el lenguaje hablado sería la lengua. Es decir un conjunto de códigos que están dentro de un consenso social.

1.2.1 Signo y significado en música

Definir el significado en música siempre va a resultar una cuestión compleja, polémica y que ofrece múltiples lecturas.

*Por **significado musical** es posible entender el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música. Cuando una música detona cualquiera de los*

*elementos señalados funciona como **signo** siempre y cuando las relaciones no se reduzcan a meras operaciones causa-efecto reflejo*³³.

1.2.3 El modelo y el sistema

El modelo se entiende como “una representación sonora a la vez global y simplificada de una entidad musical; el modelo remarca su singularidad por el hecho de que condensa, en una depuración, el conjunto de sus rasgos pertinentes y solamente ellos”³⁴. Mientras que el sistema según Edgar Morin advierte que un organismo no está constituido por células sino por las acciones que se establecen entre éstas, el conjunto de estas interacciones constituye la organización del sistema. Por ello se afirma que la organización es el concepto que da coherencia constructiva, regla, regulación, estructura, etc., a las interacciones. En consecuencia el concepto de sistema se compone de tres elementos: 1) el sistema (que es la relación del todo y las partes); 2) interacción (son las relaciones que se tejen en el sistema; y 3) organización (como se constituyen dichas interacciones). Tanto el modelo como el sistema será el código del lenguaje musical por dónde se creará el mensaje y discurso musical, a más de otros elementos de la cultura: el texto, las representaciones, el rito, el mito, etc.

La noción de sistema será fundamental para entender la forma en la que se regula el lenguaje musical y que estará de acuerdo a cada cultura. Así se conocen sistemas a la cantidad de sonidos que se ocupa en la entidad musical. Por ejemplo en la estructura formal del sistema musical kichwa de Chimborazo se aprecian características que devienen de su pasado histórico pero también de sincretismos, estos se los puede identificar con ciertas formas muy particulares de estructura³⁵.

³³ LÓPEZ CANO, Rubén, *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo – inactiva de la música*, *Notas para un manual de usuario*, 2005, p. 4. <http://www.geocities.com/lopezcano>

³⁴ AROM, Simba. Op. cit. p. 211.

³⁵ Ver capítulo IV, análisis musical.

1.2.4 Relaciones, diferencias entre el lenguaje hablado y el lenguaje musical.

Como se menciona al inicio de este tema, la diferencia entre el lenguaje musical y el lenguaje hablado consiste en que la palabra transmite contenido semántico, es decir el significado de las palabras en su tres dimensiones: *símbolo* (representación mental del objeto real), *sentido* (manera subjetiva que tenemos a cerca de ese símbolo) y *referente* (es el objeto actual, cómo éste existe); mientras que la música no puede hacerlo de la misma forma y por ello tiene institucionalizar un sistema formal más generalizado. Por ejemplo si hablamos de “montaña”, el símbolo será la palabra **montaña**, el sentido será lo que significa para nosotros: una porción inmensa de tierra, un ser animado y de respeto, algo que nos gusta, o nos da temor, etc; y el referente será la montaña misma. Si esto quisiéramos aplicarlo al lenguaje musical, talvez tendríamos que valernos de muchos elementos y de su carácter multidimensional para recrear las tres dimensiones del significado, pero fundamentalmente se recurrirá a la figura de la metáfora, y en el canto se apoyará en el texto, pues este se considerará el recurso generador.

Por ello que según Aron, cinco son los conceptos que extraídos de la lingüística estructural, parecen ser necesarios y a la vez suficientes para el análisis y modelización de gran número de sistemas musicales transmitidos por vía oral. Estos son: *unidad distintiva pertinente o fonemas, segmentación, clase paradigmática, conmutación y clase de equivalencia*.

a. Fonema

El fonema es la unidad mínima del habla que sirve para distinguir significados, aunque por sí mismo el fonema no tiene significado. Para entender y establecer los fonemas, los lingüistas han creado “los pares mínimos” que busca en un par de palabras que tiene el mismo número de sonidos y que difieren en un sonido que está ubicado en la misma posición, y por ello cambia de significado. En música el equivalente de fonema “está constituido por una señal melódica mínima; se define por su contraste

pertinente de altura en relación a otras señales, que en su conjunto constituye un sistema escalar, una escala musical”³⁶.

b. Morfema

El nivel morfológico, y su unidad mínima que es el morfema, entendida como la unidad mínima que tiene significado. El morfema en muchos casos coincide con una palabra, por ello que “la morfología estudia los elementos que forman las palabras, cuáles son los que le dan sentido o significado, y cuáles se juntan para darnos variaciones o matices de ese significado”³⁷. En música el morfema equivaldría una nota del escala o al *motivo* que es la unidad mínima, melódica o rítmica, que forma parte de unidades mayor como la frase y el período. En su forma más simple, un motivo puede estar integrado por dos o tres sonidos de diferente altura.

La segmentación de un morfema se podrá realizar por la identificación de unidades constituyentes mínimas que en este caso equivalen a los fonemas. Es decir en un motivo (morfema) encontramos fonemas (intervalos de una escala). Lo que en conclusión se diría que el discurso musical puede ser segmentado sobre la base de los mismos criterios de la lingüística general.

c. Relaciones paradigmáticas y sintagmáticas

Los conceptos de paradigma y sintagma responden a una forma de organizar el mundo y el pensamiento. La producción de un mensaje implica un proceso de selección y combinación. Por ejemplo “cuando hablamos seleccionamos del código los elementos que necesitamos para nuestras finalidades comunicativas y, de acuerdo con las reglas, los combinamos en una secuencia lineal para producir el mensaje deseado”³⁸.

³⁶ ARON, Simba. Op. Cit. p 208.

³⁷ ALVAREZ, Catalina. Op. Cit. p. 36.

³⁸ AVILA, Raúl, *La Lengua y los hablantes*, s/f. p.57

Con la frase

Juan come fruta

se ha escogido tres elementos (palabras) de las tantas posibilidades que tiene el código, si ha esta se puede añadir otras palabras se puede realizar múltiples combinaciones.

Según el ejemplo siguiente, cada serie se le denominará paradigma y a cada combinación sintagma:

Paradigma 1	Paradigma 2	Paradigma 3	Sintagma
Juan Pedro María Él	Come quiere tiene busca	Fruta Carne Pan Queso	Juan come fruta

También se puede seleccionar y combinar fonemas, que se los conoce como elementos de segunda articulación³⁹. Así se puede ejemplificar con los siguientes paradigmas fonológicos. C1 formado por consonantes; V1 formado por vocales; C2 consonantes; y V2 formado por vocales.

C 1	V1	C2	V2	Sintagma
t b m l	a e i o u	p n r s t	o u a e	mesa beso luto

Como hemos visto de acuerdo a las posibilidades se puede combinar de múltiples formas y producir sintagmas fonológicos.

En música también se puede aplicar esta relación paradigmática y sintagmática, en la primera y segunda articulación. Pero aplicaremos a la segunda articulación, es decir al sintagma fonológico, tomando como

³⁹ En la lengua se entiende que el código que se utiliza el sistema de signos para producir un mensaje, es la primera articulación; y el sistema de fonemas para producir signos corresponde a la segunda articulación.

paradigmas la serie de la escala de la menor pentafónica, suponiendo que el paradigma 1 y 3 son corcheas; y el 2 y 4 son negras.

C 1	N 1	C 2	N2	Sintagma
la do re mi sol	la do re mi sol	la do re mi sol	la do re mi sol	1. la, do, mi, la 2. la, mi, re, sol 3. re, la, mi, do 4. mi, sol, re, la

A diferencia del lenguaje escrito, en la música necesariamente cada paradigma o serie se establecerá de acuerdo a la duración de cada fonema.

Ejemplos Sintagma -Paradigma

1 2 3 4

la do mi la la mi re sol re la mi do mi sol re la

2. Texto y discurso

El problema que enfrenta la semiótica es que no existe una sola corriente de pensamiento, y ello implica que hay varias fuentes epistemológicas. Dentro de estas corrientes están la de Charles Sanders Peirce (1839-1914), norteamericano bajo la corriente filosófica pragmatista, que pretendía construir una filosofía positiva, de un sistema de pensamiento unificado y sostenido por la “ciencia”. Establece las relaciones lógicas de los signos. Profundiza en la naturaleza concreta de los signos culturales. Estudia los signos lingüísticos como sistema de significación.

Humberto Eco, bajo la misma óptica define a la semiótica como una disciplina filosófica que pone categorías generales que hacen posible la comparación entre sistemas diferentes. A éstas, suman otras corrientes como la semiótica de la cultura de Yuri Lotman, la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss, la semiología translingüística de Roland Barthes, etc.

Bajo esta teoría se define a la semiótica como la disciplina que intenta explicar cómo se produce y cómo se capta el sentido. Sabiendo que se produce y receptiona sentido a partir de múltiples materias significantes. La materia signifiante se refiere a cualquier cosa y que en contacto con ella significa algo para nosotros, es decir tiene significado.

La materia signifiante ocurre cuando en la producción y recepción del sentido existe un soporte material que pueda ser percibido por los sentidos; y por otro lado, es signifiante, porque para que esa materia pueda significar algo debe tener forma y contenido que represente algo para alguien.

Análisis del discurso

El discurso no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objeto del deseo; pues [...] el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se

lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse (Foucault 1973: 14-25).

“El discurso como la realización de un texto en una situación comunicativa determinada”. (M.M. Barkin)

“a través del discurso el sujeto construye el mundo como objeto y se construye a sí mismo” Greimas y Courtés. (Cit. Iván Rodrigo Mendizábal, 1977).

“El análisis del discurso se interesa por el análisis de los diferentes contextos del discurso, es decir por los procesos cognitivos de la producción y recepción, y por las dimensiones socioculturales del uso del lenguaje y de la comunicación”. (Van Dijk. 1990:14).

El discurso es ante todo una práctica social, de una forma de acción entre las personas que se articula a partir del uso *lingüístico contextualizado*, ya sea oral o escrito. Es un instrumento de la vida social y además es un instrumento que crea la vida social. Por ello desde esta óptica hablar o escribir no es más que construir piezas textuales orientadas a determinados fines y que se producen por su interacción con el contexto (lingüístico, local, cognitivo y sociocultural).

“Como práctica social, que es el discurso es complejo y heterogéneo, pero no caótico”⁴⁰. La heterogeneidad lingüística discursiva, no sólo no es caótica, sino que está regulada, rebasando el plano gramatical, se establecen una serie de reglas, normas, principios y límite de carácter textual o socio cultural, y esto establece ciertas orientaciones para construir piezas o discursos coherentes y apropiados a cada situación de comunicación.

El estudio del discurso como una “nueva” disciplina ha surgido de múltiples disciplinas desde la etnografía, la gramática del discurso, estructuralismo y semiótica, la sociolingüística y pragmática, la etnometodología, la psicología cognitiva, estudios de la comunicación.

El análisis del discurso (AD) con el aporte de todas estas disciplinas tomará en cuenta no solo el lenguaje verbal o escrito sino que se estudiará

⁴⁰ CALSAMIGLIA, Helena y Amparo Tusón, *Las Cosas del decir: Manual de análisis del discurso*, Editorial Ariel, Barcelona, 1999, p.16.

desde una óptica comunicativa más amplia. En el ámbito de la "psicolingüística" por ejemplo el AD plantea que el uso de la lengua y la manifestación del pensamiento se manifiestan en lo que van Dijk denomina "interacción social discursiva", puesto que estudia la forma de cómo se utiliza el lenguaje, ya que en dicha interacción, es evidente que la comunicación es imposible si el hablante y el oyente no comparten ciertos conocimientos y suposiciones.⁴¹ Por lo tanto adquiere sentido la idea de J.L. Austin, que en 1995 decía que las palabras son acciones, y con ello se concluye que el lenguaje y la situación son inseparables. El lenguaje que utilizamos para realizar acciones y que dependiendo de las situaciones sociales, es decir del contexto, pueden producir lenguajes distintos.

No obstante, el presente trabajo, en lo que se refiere al análisis del texto, estará orientado bajo el enfoque metodológico de la semiótica de la narración y el discurso de Greimas. Esta corriente denominada la Escuela de París, se interesó a profundidad por un determinado tipo de materia significativa: los discursos narrativos. Según dicha corriente "un discurso es una forma textual en la que se ponen en relación distintos componentes que se articulan con una determinada coherencia. En esa articulación todos y cada uno de los componentes del discurso van desplegando valores que, en virtud de operaciones específicas, están en continua transformación"⁴². A esta forma de investigar se la denomina *semiótica narrativa*, porque investiga la lógica del sentido de estos discursos que tienen la forma de relatos, y por ello se considera que dicha corriente servirá del marco teórico para analizar los cantos de lamento como discurso, pues en ellos se denota que la esencia se sustenta en la necesidad de contar algo al otro a través del relato en forma de canto.

⁴¹ STUBBS, Michael (1983) Análisis del discurso. Análisis sociolingüístico del lenguaje natural. Versión española de Celinma González. 1987. Madrid. Alianza Editorial. Tomado de la Guía de Análisis de Discurso de Antropología Aplicada. Universidad Politécnica Salesiana. Quito. 2002. p. 23.

⁴² DALLERA, Oswaldo, "Algirdas Julien Greimas, La teoría semiológica.", en Victorino Zecchetto, comp. *Seis semióticos en busca del lector: La teoría semiológica de Greimas 2*, Ediciones Abya – Yala, Quito, 2000. p.19.

3. Semiótica de la música

Néstor García Canclini, afirma que “la cultura es el conjunto de procesos simbólicos mediante el cual el hombre comprende, reproduce y transforma la estructura social”. Es un aporte significativo al concepto de cultura que basada en la semiología y en el conjunto de los lenguajes; y bajo esta definición será que comience a articularse la semiótica del texto y la música para producir una determinada manifestación musical, entendida ésta como una eminente manifestación de la cultura.

Martín Barbero, también se inscribe dentro de la misma línea, y su aporte trasciende cuando afirma que es importante el grado de objetividad que adquiere la dimensión cultural en todos los aspectos de la vida del pensamiento, la visión del mundo, la religiosidad, los mitos, los ritos, las emociones.

El concepto que congrega las dimensiones más amplias de la cultura es el que compila Patricio Guerrero, cuando afirma que:

“La cultura debe ser entendida como un conjunto de interacciones simbólicas que son interpretables. La cultura no son solo atributos casuales, acontecimientos, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual todos esos procesos encuentran significado y significación, que tejen interacciones simbólicas, que dan sentido a la vida de los seres humanos y las sociedades”⁴³.

Estos conceptos son fundamentales para comprender la música en la cultura y como manifestación de ella, y que gracias a la etnomusicología podemos adentrarnos en la comprensión de sus elementos.

⁴³ GUERRERO, Patricio, *La Cultura: Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*, Quito, Ediciones Abya – Yala, 2002, pp. 75-76.

El estudio desde la etnomusicología

Desde esta óptica se entiende a la música como una actividad del ser humano, con un lenguaje determinado según la cultura en la que se encuentre. Así, a la etnomusicología le atañe la gran labor de estudiar los diferentes géneros musicales que convergen en una sociedad: indígena, popular, comercial, tradicional, académica, urbana, marginal, etc., y la función y el uso que cumplen estas músicas en cada cultura; es decir, el estudio antropológico del fenómeno musical.

Inicialmente la etnomusicología surgió como una rama menor de la musicología, destinada al estudio de la música en las culturas exóticas, y con esta tendencia, la de la musicología comparada también coincidían los estudios del folklor. Hoy la etnomusicología es una ciencia de la antropología que se especializa en entender el fenómeno musical dentro de una sociedad determinada, no importando el género, ya sea oral o escrita.

La interpretación de las manifestaciones de la música en la cultura con los aportes de las nuevas tendencias de la antropología la conciben como una ciencia que estudia y analiza los procesos de la música dentro de la cultura, es decir la música en la vida de la cultura. A partir de aquello la cultura debe leerse como un sistema simbólico que permite un acercamiento e interacción donde se producen significados y significaciones que dan sentido a los seres humanos y las sociedades, es un sistema de construcción social, en la que la preocupación se orienta al estudio, comprensión y respeto de la diversidad, la pluralidad y la diferencia, es decir con una visión holística y sistémica en la que se supere la mirada “exótica” del pasado en la que los seres humanos y la música en particular, eran vistos únicamente como “objetos de estudio”.

Desde esta óptica se entiende a la música como una actividad del ser humano, con un lenguaje determinado con toda su estructura y está sujeto las normas que rigen y se manifiesta de diversas formas según la cultura en la que se produce. Así, desde la etnomusicología se estudia los diferentes géneros musicales que convergen en una sociedad: indígena, popular, comercial,

tradicional, académica, urbana, marginal, etc., y la función y el uso que cumplen estas músicas en cada cultura; es decir, el estudio antropológico del fenómeno musical.

Por ello que se busca dar respuestas a ¿Quién crea la música?, ¿Cómo se crea? ¿Dónde se crea? ¿Para quién?, ¿Para qué?, ¿Con qué fin?, etc.

La semiótica de la música

“La semiótica de la música se ocupa del estudio de los procesos por medio de los cuales la música adquiere significado para alguien. [...] La semiótica no se interesa por definir los significados de algo, sino por describir los procesos por medio de los cuales éstos son generados”⁴⁴.

En la música el sistema organizado de códigos corresponde al sistema de organización del sonido que está vigente en cada cultura que lo diferencia de otras, por su género, estructura, usos y funciones que tiene. Generalmente la musicología comparada buscaba demostrar la superioridad de la música de occidente comparándola con la “poca evolución” de las músicas “exóticas” y las culturas musicales que estaban al margen de la música de occidente.

Dentro de este marco, el lenguaje musical ha de entenderse como capacidad exclusiva de los seres humanos para expresarse a través del sonido organizado. Dicha organización se constituye en un sistema de la misma forma en la que se configura una lengua, es decir que se establece un contrato social de sus usos y significaciones, este concepto bien podría desvirtuar la universalidad de la música, puesto que cada cultura ha de establecer un sistema de pensamiento musical adaptado y creado en su contexto social y cultural.

⁴⁴ LÓPEZ CANO, Rubén. Op. Cit. p.3.

La noción de significado y sentido en música es compleja y polémica. No es posible definir lo que es significado en música sin entrar en discusiones estético-filosóficas profundas.

*Por **significado musical** es posible entender el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música. Cuando una música detona cualquiera de los elementos señalados funciona como **signo** siempre y cuando las relaciones no se reduzcan a meras operaciones causa-efecto reflejo. La **semiosis** o proceso por medio del cual producimos signos durante la cognición, implica siempre algún mecanismo de inferencia o la aplicación de un conocimiento del mundo ya sea lógico o proposicional, cinético- corpóreo o emotivo, racional o intuitivo, capaz de ser expresado por medio de palabras o simplemente inefable. La semiosis pone en situación de interacción las constricciones biológicas, fisiológico- neurológicas, psicológicas, antropológico- culturales y subjetivo idiosincrásicas de los individuos por medio de fenómenos de emergencia en los que las fronteras de cada ámbito son tan tenues que se confunden⁴⁵.*

Aunque como hemos mencionado que su significado, es muy complejo y estará de acuerdo al contexto social y cultural, en el que se ha creado todo un sistema de pensamiento musical., puesto que las estructuras musicales surgen de los patrones culturales de los cuales forman parte

Las formas retóricas, se refiere a la forma de presentar de modo bello y convincente un tema con el fin de persuadir, es decir que la retórica tiene que ver con el modo de manejar los lenguajes. La retórica, como disciplina tiene por objeto el estudio la producción y análisis de los discursos desde la perspectiva de la elocuencia y la persuasión. Al igual que el lenguaje verbal, en música los recursos usados para moldear los discursos se llaman figuras retóricas, se aplica tanto a la música poética como a la música instrumental.

⁴⁵LÓPEZ CANO, Rubén. Op. Cit. pp. 4 -5.

“Mersenne, por ejemplo, en su *Harmonie universelle* (1636-7) afirmaba que los músicos son oradores que deben componer melodías como si fueran discursos, incluyendo todas aquellas secciones, divisiones y periodos que convienen a un discurso”⁴⁶.

Las figuras que tienen igual aplicación tanto en lenguaje verbal como musical son: la metáfora, la metonimia y la sinécdoque.

La metáfora, es asignar un significado a algo o a alguien, usando el sentido de otro signo. Se caracteriza por trasladar el significado de palabras, de imágenes o sonidos a otras, siendo la sustitución justificada por una semejanza de aspectos o de coincidencias semánticas parciales. Eco se refiere a la metáfora diciendo que no puede interpretarse literalmente porque es una mentira, hay que entenderle necesariamente como figura. Esta es quizá la figura que más se acerca para ilustrar en música las ideas del texto, porque el paso de la metáfora al símbolo es imperceptible.

La metonimia, es designar una cosa con el nombre de otra, es tomar una parte para indicar el todo. Son formas que modifican el contexto pero no el mensaje.

La sinécdoque, es referirse solamente a una parte de la realidad, la más relevante o significativa. Es el reverso de la metonimia, establece una relación a partir de la generalización, es decir, extiende el todo a la parte.

4. La intersemiótica

Lizzette Alegre con los aporte teóricos de la semiótica de la cultura y particularmente del semiólogo Luri Lotean señala que: “...además de ser agentes comunicativos, los textos cumplen las funciones de generación de

⁴⁶ CARTAS MARTIN. Iván. “Retórica musical: El madrigal lo pur respirete Carlo Gesualdo”, *ICONO 14, Revista de Comunicación y Nuevas tecnologías*, No 5, Madrid 2005. p. 8.

sentido y de memoria colectiva”⁴⁷. Es decir, que en la generación de sentido los textos son espacios semióticos heterogéneos, que están cifrados dos veces y que en su interior se presentan dos o más lenguajes diferentes. Además se sostiene que:

*La generación de sentidos no radica únicamente en el despliegue de estructuras de los diversos lenguajes, sino en su interacción, a través de un mecanismo de traducción intersemiótica. Por otra parte, la función de memoria colectiva se vincula al hecho de que los textos constituyen programas mnemotécnicos reducidos que tienden a la simbolización. Esto se hace posible debido a que la cultura tiene mecanismos de identificación en las diferencias y de elevación del texto a estándar. En este sentido, Lotman habla de un eslabón intermedio entre el lenguaje y los textos*⁴⁸

Con el supuesto de que los textos son espacios semióticos y que en su interior se presentan dos o más lenguajes Alegre define a la intertextualidad como:

“El conjunto de relaciones al interior de un texto, que hacen posible la equivalencia convencional entre las estructuras de los lenguajes que la constituyen, a través de un mecanismo de traducción intersemiótica”⁴⁹.

En los cantos de lamento de las mujeres kichwas los lenguajes presentes tanto en el ritual de la muerte como en otras situaciones, las relaciones intertextuales se establecen entre: lenguaje musical, lenguaje visual y lenguaje verbal.

De otra parte, según el etnomusicólogo Rubén López Cano, las funciones intersemióticas entre texto y música se establecen en 3 niveles:

El primer nivel, se produce cuando cada sistema actúan sobre su propia forma transmisión de mensaje donde se da un proceso cognitivo particular de

⁴⁷ ALEGRE, Lizette. *El Camino de los Muertos: relaciones Intertextuales en los ritos Nahuas de Velación de Cruz y Xantolo*, Opción, agosto, año/vol. 20 número 044, Universidad del Zulia, Maracaibo Venezuela, p. 11. www.redalcy.com

⁴⁸ ALEGRE, Lizette. Op. Cit. p.12.

⁴⁹ Idem, p.12

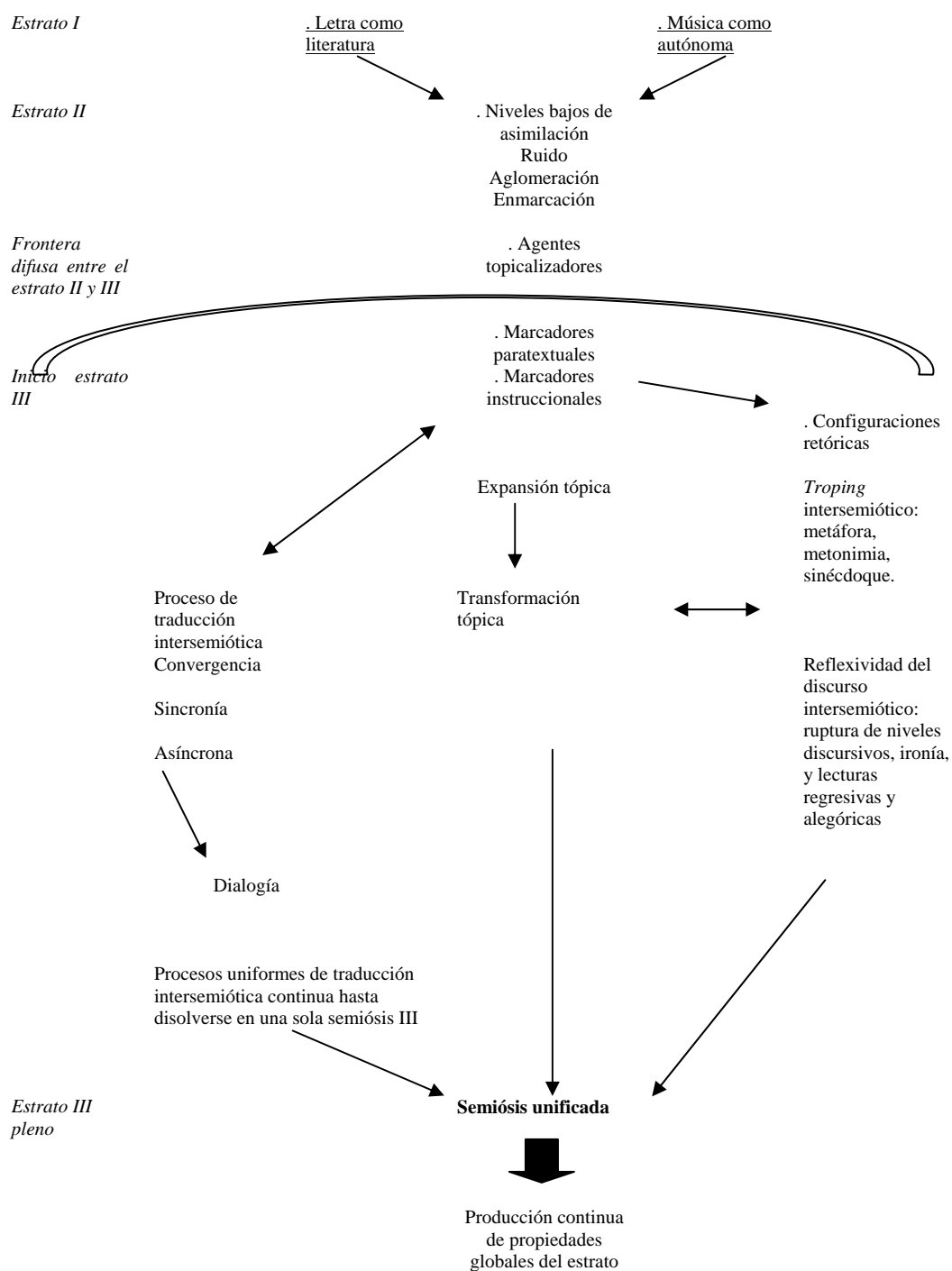
asimilación y comprensión. Es decir, tanto la estructura del texto como de la música, actúan de forma autónoma, recurre a sus normas y reglas particulares.

Cuando en una canción se fusionan letra y música en un solo discurso, se espera al menos que la música ilustre o al menos corresponda con el sentido de las palabras y se forme una esfera acústica sonora. A dicha fusión se la denomina *momentos de convergencia intersemiótica sincrónica*. A esta interconexión se la conoce semióticas en el *segundo nivel*, donde la música traslada intersemióticamente características del texto lírico.

Finalmente en el *tercer nivel* se produce cuando se combina los discursos semióticos y se convierte en una sola entidad semiótica. Las dimensiones verbal y musical pierden sus peculiaridades y se funden en una sola semiótica.

Rango de funciones intersemióticas desde el estrato I al III

La siguiente figura es el mapa de la propuesta metodológica de análisis intersemiótico del rango de funciones planteada por Gonzáles Aktories y Cano, 2001.



Enmarcación: *carencia de funciones intersemióticas en el nivel II. Letra y música se vuelven un escenario general una para otra.*

Expansión tónica: *cuando un agente que interviene en letra o música incorpora nuevos elementos al tópico dominante. Supone un desplazamiento expresivo leve.*

Marca instruccional: *proceso particular de interacción semiótica por medio del cual una incidencia particular ocurrida en un proceso de los planos (letra o música) nos da indicaciones sobre cómo debemos “leer” o interpretar la información del plano paralelo que lo circunda. Activa o desactiva modelos de interpretación.*

Modelos interpretativos: *agrupación de procedimientos de inferencia, mecanismos de asociación y otras herramientas que permiten la comprensión “correcta”, prescrita por principios estilísticos, ocurrencias o un trabajo particular o estrategias retóricas emergentes.*

Reflexividad: *se refiere [...] a las rupturas violentas que modifican contenidos y estrategias discursivas de las canciones.*

Niveles del discurso: *posicionamiento de narradores, focalizadores en letra, voces, personae en música, que determinan las características narrativas de cada tono.*

El concepto de narradores y focalizadores en la música instrumental [...] *se conoce como voces o personae. Ct. Cone (1974), Abate (1991 y Hatén (1994)⁵⁰.*

⁵⁰ GONZALEZ A., Susana y Rubén López Cano. “Estrategias intersemióticas en la canción hispana del siglo XVII. El caso de José Marín”. Pauta 92, pp. 62-66.

CAPITULO IV: ANÁLISIS DE LOS CANTOS DE LAMENTO

El análisis del discurso se realizará a partir de un canto de lamento de la muerte de un padre que fue grabado en la comunidad Llinllín Pucará, con Rosario Pilamunga, nuera de María Rosa Pilamunga, quien cantaba varios lamentos cuando compartían la cotidianidad en su casa y las labores del campo. Esta recreación también se nutre del testimonio del hijo de María Rosa Pilamunga, Arturo Sefla, que con el más profundo respeto comparte la historia de vida que será la base del argumento en el cual luego se producen los discursos del lamento.

1. Historia de vida: el contexto

La historia de vida de Maria Rosa Pilamunga Yubaillo, mujer de la comunidad Llinllín Pucará quién cantaba estos lamentos, es narrada por Arturo Sefla, penúltimo hijo de entre los trece hijos nacidos quién cuidó y vivió los últimos 20 años de su vida. Esta narración nos permitirá acercarnos y comprender los factores sociales, emocionales, familiares que dan origen y sustentación al discurso del lamento.

La familia de María Pilamunga Yubaillo⁵¹

Para hacer este recuerdo histórico de la vida de mi abnegada madre quien en vida se llamó María Rosa Pilamunga, en mi talento de hijo predilecto solicito al todo poderoso, y mi bendita madre me perdonen lo relatado en su vida.

Era yo, pequeño, de unos ocho o nueve años, mi curiosidad fue saber quienes son mis abuelos y con tanta ansiedad quería conocerles porque los niños de mi edad tenían a sus abuelos y en la escuela me comentaban que los Hatun Yayas hablaban con ellos o les regalaban algo – y yo, ¿Cuándo los conoceré? me preguntaba- así que insistí en saber.

⁵¹ Relato de Arturo Sefla, hijo de María Rosa Pilamunga, Llinllín Pucará - Columbe, julio del 2007.

Una tarde entre las cinco de la tarde, mi finado padre por alguna cosa estaba furioso y me castigó, al ver esto mi madre trató de defenderme, mientras que ella también fue maltratada a golpes y puntapiés. Entonces mi madre y yo estábamos sin consuelo, entre dolor y llanto supliqué a mamá para que me llevara donde mis abuelos para contar los maltratos que recibimos. Mamá con dolor pero con mucho valor me dijo - ya no tengo padres, están muertos hace muchos años, ellos fueron tus abuelos-. Bueno papá se marchó a una reunión de cabecillas que los llamaban en aquel tiempo de hacienda.

Al estar junto al fogón mientras cocinaba, mamá, empapada de lágrimas en sus mejillas y en voz baja me decía –ya no llores más, no nos matará –.

Al empezar dijo - mis padres no fueron de esta hacienda” yo fui la única hija que nací aquí en este lugar que se llamaba Yagual Pungu (hoy Llinllín Pucará) que en lengua española significa puerta de yagual. Mi padre se llamó Martín Pilamunga y mi madre se llamó Ramona Yubaillo Heredia. Ellos habían venido desde la hacienda “Los Ángeles” (hoy comunidad del mismo nombre) que pertenece a la parroquia de Cicalpa -.

Me contaron que alguna situación de gobierno estaba mal con relación a las alcabalas y los diezmos, y entre los curuchupas de aquel entonces, sin que los pobres indígenas dieran motivo empezaron las persecuciones y taita Martín era uno de los perseguidos. Entonces una vez pasada la situación, el mayordomo de aquella hacienda empezó a maltratar con más crueldad.

Era como un pretexto, en un medio día alguno de los peones de la hacienda había prendido fuego en el pajonal, dijo que se había quemado como unas cinco hectáreas, tal fue el motivo que toma de prisionero al sospechoso, éste como tenía alguna riña con taita Martín en la investigación había mencionado que estábamos entre algunos en casería de las liebres del pajonal incluido taita Martín. Enseguida los mayordomos tomaron prisionero para las indagaciones aunque fue maltratado cruelmente no hallaron culpabilidad alguna, así que fue liberado luego de un mes de cumplir su pena, aquí es donde taita Martín toma la iniciativa de buscar ayuda de alguien para salir fuera de la hacienda de Los Ángeles.

Decía que algún día había escuchado de la buena personalidad del patrón de la hacienda de Llinllin, tomó contacto con un señor llamado Manuel Yucailla, acudió a éste para pedir que interceda por él con el patrón Bernardo Dávalos, que había sido el heredero y dueño de la hacienda.

Una vez aceptada la petición, tomando sus pertenencias y animales de su propiedad, en una noche oscura se marchó con dirección a Llinllín junto a su esposa Ramona sus tres hijos Pedro, Manuel y María.

A su hermano Vicente fue la única persona que le dio la noticia de su salida, con la finalidad de que recogiera los granos, y de algunos animales que los tomara al partir hasta cuando el esquivamente pueda regresar y prometiéndole que iba a suplicar a su nuevo patrón para también pedir que se les reciba a sus familiares, cosa que ocurrió después de cinco años más o menos.

Cuando iba amaneciendo la mañana, por fin habían llegado a la ansiada localidad, recién llegados desde allá, al ver con lagrimas en los ojos a su esposa y sus pequeños hijos, el primer día, y no tenían donde descansar y hospedarse en la noche; inmediatamente tomó la iniciativa de hablar con el dueño de la hacienda. Él mismo que en persona montado en una mula acompañó a la nueva familia al sitio de las montañas en el sector de Yahual Pungu. A eso de las diez de la mañana, alegre en saber que tiene un nuevo lugar y junto a sus pequeños hijos, taita Martín y su esposa con la ayuda de un señor mayoral de la hacienda construyó su pequeña chocita.

En cuanto a sus animalitos como no tenían dónde encontrar pasto fresco y por la abundancia de árboles como el quishuar yagual, llinllina y otros, trataban de huir. Contaba que las gallinas se perdían al atardecer entre el bosque nativo.

Bueno, al pasar del tiempo taitas Martín y su familia, fue considerado como el personaje más cumplido, honrado y dedicado a la agricultura en la hacienda y se ganó la confianza de los mayordomos y hasta del mismo patrón.

Luego de dos años más o menos en plena servidumbre de huasicama de la hacienda vienen los primeros síntomas de parto a mama Ramona, entonces preocupado taita Martín se comunica con el acudero (persona encargada de la

bodega) este también lo hace con el patrón. El patrón Bernardo consideró la situación, de manera inmediata ordena que se dirigieran a su casa diciéndole: “ándate pronto a casa en cuanto nazca la criatura me comunicas si es varón o mujer” apresurados y cansados llegaron a la chocita, después de pocos instantes, nace una niña a la que le pusieron el nombre María Rosa Pilamunga Yubaillo. Eso era el 25 de diciembre de 1925”, según la partida de nacimiento. Antes de anochecer taita Martín regresó a la hacienda para dar la noticia del nacimiento de la niña. Antes de que se acercara, el patrón le dice –Martín- “si es varón háblame y si es mujer no digas nada” , obedientemente en tono bajo saludando al patrón menciona diciéndole “amitu yayitu warrmi wawami” patrocino es una niña –. Bromeando el patrón dice- entonces bótale al río-. Luego dice -Martín cuídale a la niña, aliméntale a tu mujer, para alimentar llévate carne pidiendo al acudero-. Además de una pierna de ganado vacuno, en un costal le regaló un poco de maíz, dos atados de dulce y un poco de sal.

Quizás eso era a media semana porque le había dicho descansa el fin de semana y el lunes deber salir al trabajo, mientras tu mujer se recupera. Recibido los regalos y las órdenes regresó a casa para continuar su vida de peón de la hacienda.

Pasan los tiempos y mamá (doña María Pilamunga) recuerda de su infancia como compartió la vida con sus hermanos mayores y su hermano de crianza que fue adoptado por sus padres. En esos días muere el patrón Bernardo Dávalos y toman la hacienda los herederos: Cornelio y Juan Bernardo Dávalos Donoso. Taita Martín se hace más cercano a los patrones de aquella época ganándose la confianza por su delicadeza y responsabilidad en los trabajos.

Cuando mamá tenía la edad de más o menos 11 años, el patrón le entrega a taita Martín a su cuenta el rebaño de borregos para que cuidara en los páramos de Yanachaglla. El rebaño era de doscientos borregos, entonces como los hermanos de mi madre (mis tíos) ya eran adultos, incluso uno de ellos era ya casado, quien se encargó del rebaño de la hacienda, fue mi mamá. Me contaba que en los primeros días, no podía quedarse a dormir sola las noches en la choza de cuidados en el páramo –Cada vez que me dejaban sola de tanto

llorar no dormía la noche y el sueño me ganaba el día siguiente justo en los lugares de pastoreo, hasta eso los borregos se alejaban a lugares distantes o a veces bajaba a los potreros de la misma hacienda- decía. Si eso era descubierto por su padre o por los mayordomos ella era castigada.

Cuando llegó a tener unos 15 años lo llamaron los mismos patrones a la servidumbre en la hacienda, casi por un año desempeñándose con responsabilidad en su trabajo no era sujeta de maltrato, pero fue acosada por el patrón más joven que era uno de los dueños, después de la muerte de su padre Bernardo Dávalos. Pasaba el tiempo, y de regreso a casa, nuevamente al cuidado del rebaño, contaba que ya no podía quedarse las noches en la choza de cuidado en el páramo porque el patrón con el pretexto de revisar el rebaño y sus malas intenciones frecuentaba las tardes o las noches.

Decía mi madre que al tener casi 17 años, se enamora de un joven de nombre Lorenzo del mismo sector, al saber esto el patrón le hizo que regresara enseguida a la servidumbre en la hacienda con la finalidad de evitar relaciones íntimas de los jóvenes. Como el joven también era el preferido por los patrones por su dedicación al trabajo con el ganado de lidia, cuando frecuentaba a la hacienda, tenían más oportunidades para tener sus encuentros. De tal manera que mi pobre madre resulta embarazada de su primera hija, al saber esto taita Martín se molesta y lo retira de la servidumbre, igualmente el patrón lo retira después de propinar un severo castigo con el fuste.

Mamá estaba pensando ya en el matrimonio como se habían prometido entre jóvenes, pero mientras pasaban los días Taita Martín no permitió que saliera de casa, peor sola siempre estaba controlada e impedida del matrimonio con Lorenzo. Dio a luz su primera hija, pero taita Martín obligó a que solo tuviera el apellido de mamá, talvez ni siquiera estaba inscrita en el registro de nacimientos de la parroquia que estaba a cargo de los comisarios de aquella época.

Un día, casi al atardecer, un joven color trigueño hace una visita a la familia Pilamunga. Este joven no era del mismo (Lorenzo) del sector de Yagual Pungu,

sino era del sector de Pundura (hoy Llinllin Santa Fe), el joven contestó algunas preguntas que hizo taita Martín, él llegó a enterarse que era oriundo de Cacha, conocía que era hábil para el tejido y que estaba viviendo con la familia Caizaguano, que eran los mas jerárquicos de la época en la hacienda. Lo había invitado nuevamente al joven a casa para que realizara un trabajo de tejido. Cumpliendo en su palabra el regresó a la casa de taita Martín, mientras este ya tenía preparado en su pensamiento presentar a su hija, cosa que ocurrió en aquella tarde. Cuando mi madre llegó a casa vio que estaba nuevamente el joven y al entrar preguntó a su madre:

- ¿Quién es él? y su mamá respondió
- El será tu marido, ahora vez tienes que darle de comer-.
- Sin saber que decir traté salir de casa para regresar al páramo, más mi padre no me permitió ver a mi hija. Con una de mis primas separo a mi hija-. Contó mi madre.

Entre una y otra conversa al joven le dijo -Ella es Rosa, sabe hacer de todo, tiene la edad para ser una mujer, si usted se casa con ella, yo seré el padrino-. El joven no dijo nada, con una mirada confundida trató de retirarse, - Mi padre insistía que se quedara el joven hasta que le sirviera la comida, mientras tanto seguía investigando de qué familia es originario, cuántos hermanos tiene y cosas así-. Una vez que se le había servido la comida apresuradamente agradeció la gentileza y se marchó.

Apenas había transcurrido una semana entregó la obra del tejido y nuevamente taita Martín dijo: “joven Miguel qué ha pensado sobre el matrimonio con mi hija”. Entonces el joven respondió

- He consultado con mi madre para que dé acogida y están pensando. Yo no tengo padres quienes me ayuden aquí y no tengo nada en absoluto, - ni siquiera un borrego- pero taita Martín dijo
- No te preocupes, Rosa si tiene borregos, chanchos, chivos y sabe hilar muy bien. Además si usted quiere puede vivir conmigo nada le hará falta.

Al escuchar todo este ofrecimiento, mi madre decía que ella no estaba de acuerdo para un matrimonio con el joven Miguel, más bien se había comunicado con el padre de su hija para que se acercaran donde taita Martín para el pedido de mano y que ella estaba dispuesta a casarse con Lorenzo. En esa misma noche los padres del joven Lorenzo acudieron a la casa de taita Martín, pero no quería saber nada, más bien pidió que se retiraran de su hogar. No conforme de la situación María fue castigada, y en presencia de los visitantes, taita Martín hizo el juramento de que ella se casará con Miguel, y su hija iba a ser adoptada por los mismos abuelos. Los padres de Lorenzo suplicaron pero no fueron escuchados.

Desde aquel día fui sometida a trabajos duros como: al arado con yunta, la siembra de papas, habas, trillas y otras, siempre con la vigilancia de mi padre. Cada día le decía: “desde el día que te cases con Miguel sabré que te has casado con un hombre de trabajo, y te olvidarás de Lorenzo aquel vago, andariego que ni siquiera sabe tomar el azadón para una tzauma, así el no podrá mantenerte, peor aun si tienen hijos”.

- Apenas pasaron unos pocos días, los padres de Lorenzo buscaron otra joven del mismo sector y los casaron, entonces no tenía otro remedio que sentirme obligada a olvidarme de él. Cansada de tanto trabajo, maltratada de sentimientos, acepté casarme con tu padre - me dijo.

Creo que debe haber sido un mes. Cierta día casi cerca del lugar de pastoreo del rebaño de la hacienda estaba pasando el joven Miguel, se me ocurrió brindarle un poco de tostado de haba. Pero tenía recelo de llegar en persona así que le obligue a mi hermano de crianza que lo brindara, el joven al recibir con voz cariñosa grito: “tía Rosita Dios te lo pague del cielo” y hasta mañana. Entonces me di por vencida que era un joven muy amable, mi hermano de crianza en la misma tarde se lo había comentado a taita Martín lo ocurrido. Taita Martín tranquilo aquella tarde en el momento de la comida me preguntó - ¿Es cierto que le has dado tostado a Miguelito?, y si es así el matrimonio esta cerca. Mañana tienes que llevar comida porque el joven pasa por ese camino todos los días-.

- Al día siguiente taita Martín envió comida para el joven, casi temprano el joven vino también al sitio de pastoreo, entonces le di comer y hablamos sobre la situación y comenté que mis padres me iban a adoptar a mi hija María Juanita, antes de mi matrimonio, pero el me dijo que no pasará eso, que lo tomaría como su propia hija -. Mientras los días pasaban, todos los arreglos prematrimoniales se dieron en su orden y al final se dio el matrimonio realmente con todos los detalles de aquel tiempo.

- Después de una semana de nuestro matrimonio llegaron mis verdaderos suegros desde Cacha para felicitarnos – me dijo mi madre.

- Bueno casi por un año viví en el sector de Pundura y por la difícil situación que la familia dé acogida, tu padre y yo decidimos venir a Yagual Pungu para pedir que taita Martín hablara con el patrón para poder construir nuestra chocita. Los primeros años de vida matrimonial eran tranquilos, todo cambió cuando se murió mi mamita Ramona y después taita Martín. Hasta eso ya habíamos tenido tres hijos: dos muertos y uno vivo, a más de mi hija. Tu padre empezó a tomar con sus amigos y a recordar mi pasado. Mi hija Juanita se murió a los siete años, y ni eso le tranquilizaba de los celos. - A pesar de que transcurría el tiempo nunca puedo olvidarme decía -

- Esto he sufrido durante toda mi vida- decía mi madre, - creo que si me hubiera casado Lorenzo no hubiera sufrido lo que sufro-, decía siempre.

Mi madre tuvo trece partos y dos abortos, y de los trece nacidos dos tenemos vida, mi hermano José Antonio y yo. Todo lo comentado hasta aquí fue relatado por mi madre. Cuando mi padre se murió, mi mamá también se puso a sufrir y de la pena empeoró su salud, y en tiempos de agonía, no llamó a mi padre, sino a Lorenzo para que lo auxiliara en su agonía.

2. Los lamentos de María: el texto

Tayta wañuymanta llakiri taki (Lamento a la muerte de un padre)

Kunanmari llakika, kunanamari wakayka
Imatak tukushari, maymantak rikushari
Ñuka kuyak yayalla imapaktak shitanki
Sapalla sakirini ñukalla sakirini

Ñuka karak yayalla, ñuka churachik yayalla
Maypitak tupashari, maypitak tarishari
Uritachu rishari, wichitachu rishari
Michinaman rishpaka yayitulla nishami

Wacchitupish wakankami, allkitupish wakankami
Ukshita aparishka yantita aparishka
Wakaita wakashami, llakita llakishami
Turi piñarinkami yayitu, ñaña piñarinkami yayaitu

Pimantak willashari, pimantak parlashari

Yayitulla nishllami, mamitallla nishamari
Piwantak ricushari ñuka kuyak yayitulla
Aij ñuka yayitulla, manatak rimakunkika
Aij ñuka yayitulla manatak parlakunkita

Chakrapichu tupasha granopichu tupasha

Urkutachu rirkanki, pueblotachu riirkanki
Urkupichu tupasha, pueblpichu tupasha.

Ñuka cunak yayalla, ñuka rimak yayalla

Kanlla chinkanataka mana willarkankika
Kanlla wañutaka mana prlarkankinka
Kusa piñarikipika, piwantak rimashar
Kusa colerakpika , pimamntak parlashari

Kampak aillukunaka maitak yaya nikami
Kan maypi kakpitak chaypimi nikushari,
Granu illakukpika, mikuy illakukpika
Pitak karanwankari, pitak kayka nikunkayari

A hora es el sufrir, ahora es el llorar
Qué puedo hacer, a dónde me iré
Mi amoroso padre por qué me dejas botada
Huérfana me dejas, sola me dejas

Padre que alimentaste, padre que me vestiste
A dónde te encontraré, y a dónde acudiré
Hambrunas llegarán, sedienta estaré
Al llegar al pastoreo papacito, te llamaré

El corderito llorará, hasta el perrito aullará
Cargada de leñita, cargada de pajita
De llorar lloraré, de sufrir sufriré
Se enojará mi hermano, mi hermana
también papacito
A quién diré lo que pasa, y a quién
conversaré

Papacito te clamaré, mamacita te clamaré

¡Ay! mi papacito, ya nada me hablas
¡Ay! mi papacito, ya nada me conversas

¿En la sementera estarás?
¿Entre los graneros estarás?
Tal vez al cerro te fuiste o al pueblo te has ido
¿Te encontraré en el cerro? ó
¿En el pueblo te encontraré?
Mi consejero y guía fuiste papacito

De tu desaparición por qué no lo habías dicho
De tu muerte jamás me lo mencionaste
Si mi marido se enoja, a quien contaré
Mi marido se enoja, en quien me ampararé

Dónde esté tu padre, dirán tus parientes
Cómo sé dónde estás, y decirles que allí esta
Si no tengo manutención y si no tengo comida
Quien dará de comer, quien me dará auxilio

**kari wawa wañuymanta llakiri taki
(Lamento a la muerte del hijo varón)**

Ay ñuka alahitulla, ay ñuka bonitikulla
Shitarikunkillaka, sakishrikunkillaka

Llaki japinka yayitu, llaki japinka mamita

Ñuka kari wawaka ñamari shitarishka
Llaki hapinka yayitu, llaki hapinka mamita

Ñuka kari churikaka ñamari hichushriwan
Ña mana purikunka ña mana rimakunka.
Ñuka kari wawitu ñuka kari churiku
Wawayuk kannishpa, kushi purirkanika

Ñuka kari wawalla ñuka kari churilla
Kanlla shitarikpika kanlla sakirikpika
Manapish kushikani manapish contentani
Ñuka kari wawituka ñamari hichushriuwashka
Kayta yashashka kashpaka mana chariman
karkani,
Kaita yachashka kaspaka mana wiñachiman
karka
Ñuka kari wawitulla ztakmankami yuyarkani
Ñuka kari churikulla yapunkami yuyarkani
Tarpushami nirkanki, chakrashami nirkanki.

Manapish tarpunkika, manapish chakaranika
Tarpunkami nirkani chakrankami nirkani
Kampak nombrashka allpa hatun leche vakata

Manapish apankichu, manpish pushankichu
Pimanmtak sakinkiri pimantak shitankiri
Ishki purikurkanchikka, ishki tikrakurkanchikka

Urkuman rikushpaish, villaman rikushpapish

Urkiyuta llukshishpaka yurak punchitu
churashka
Allkituta catichishka riirkankillaca wawitu

Jatun urkutas rishpaka puka caballo
muntashka
Puka punchitu churashka utkami tikramurkanki

Yanushpami shuyarkani yanushpami chparkani

Kunanka pita shuyasha kunanka pita chapasha

Jawa urkuta rishpaka, hatún ñanpi purishpapish

Kanta yuyarikunica kanta chapakunillaka

Ñuka llakilla karpika Kampak allkitu wawanka

Kanta tupayman yuyani, kanta rikuyman yuyani

Runata puchkakushpapish, llukita
pauchkakushpapish

Ay mi alhajito ay mi bonito
Botándome te estás yendo, dejándome te
estás yendo.

Tristeza me coge papacito, tristeza me
agarra mamacita.

Mi hijo varón botando se ha ido
Tristeza me agarra papacito, tristeza me
agarra mamacita

Mi hijo varón de mi al olvido se ha dado
Ya no camina, ya no me habla
Mi tiernito varón, mi hijito varón
Tengo mi hijo varón me decía, y con alegría
anduve

Mi tierno varoncito, mi hijito varón
Tú ya me haz botado, tú ya me haz dejado
No soy feliz, no estoy contenta
Mi tierno varoncito al olvido me ha echado
Si esto lo sabia, para qué te traje al mundo

Si esto lo sabia, para qué te crié

Mi hijito el varón ha de tzaumar me dije
Mi hijito el varón ha de arar me dije
Labraré la tierra me decías, cultivaré me
decías

Nada de que labras, nada de que cultivas
Labraré la tierra me dije, cultivaré me dije
La tierra que te nombré, ni la vaca grande de
leche

No te haz tomado ni te haz llevado.
Para quién lo dejas para quien lo botas
Ambos que caminábamos ambos, que
regresábamos

Cuando salíamos al páramo o cuando
íbamos al pueblo
Cuando al cerro te ibas ponchito blanco
vestías
Seguido de tu perrito te ibas nomás hijito
mío

Al ir a los cerros más altos en tu caballo
colorado montabas
Vestido con poncho rojo de pronto
regresabas

Cocinando te esperaba cocinando te
aguitaba
Y ahora a quién esperaré y ahora a quién
aguitaré

Si me voy al cerro grande y si camino en la
carretera

De ti siempre me recuerdo y a ti trato de
esperar

Mientras yo estoy triste, también llora tu
perrito

Pienso encontrarme contigo, pienso mirarte
a ti

Cuando hilaba al derecho y cuando hilaba al
izquierdo

Punchituta awachishpa, churachisha nirkanika	Mandaré a tejer ponchito para que te vistas me decía
Pimantaak churachishari, pimantak mudachishari	A quién haré vestir y a quien haré mudar
Ñuka kari wawitulla, ñuka kari churikulla	Mi tiernito varoncito, mi hijito varón
Maypichari tarikusha, maypichari tupakusha	Dónde te encontraré, dónde te hallaré
Ñuka kari wawitulla, ñuka kari churikulla	Mi tiernito varón, mi hijito varón
Punllantami wakakuni, punllantami llakikuni	Noche y día estoy llorando, noche y día estoy sufriendo
Maypichari chapakunki maypichari shuyakunki	Dónde me estás aguitando, dónde me estás esperando.
Llakikuna japikpipish wakaykuna japikpipish	En los días de tristeza y en los días de dolor
Shuyakunillami wawa, chapkunillani wawa	Siempre te estoy esperando siempre te estoy aguitando
Urkuman rishkashina chakraman rishkashina	Como que te has ido al cerro, como que te has ido a los graneros.
Chapashami wawitu shuyashami wawitu	Te aguitaré mi tiernito, te esperaré mi tiernito.
Kampak purina ñanta chapashami wawitu	Por el camino que acostumbrabas aguitaré mi tiernito
Kampak purina urku mashkasami wawitu	El cerrito que acostumbrabas esperaré mi hijito.

3. Análisis del discurso

En primer lugar se analiza la figura de María Rosa Pilamunga, la “autora” del lamento, en torno al contexto explicado, la cosmovisión y al testimonio de su hijo de la historia de vida que fue ampliamente (Cfr. Supra). La figura es lo que Greimas denomina el actante. En el transcurso de la narración los actantes tienen dos características: el ser y el hacer, es decir son de una determinada forma y hace determinadas cosas.

En el lamento María Rosa Pilamunga, es una mujer indígena que sus padres emigraron del sector de Cicalpa, y fueron huasipungueros en la hacienda de Llinllín. Ella con su familia y muchas de las que allí vivieron, sufrieron agresiones, racismo, y maltrato de parte de los hacendados cuando tuvo que cumplir los trabajos de la servidumbre. A los diecisiete años se enamora de un joven de nombre Lorenzo, de quien quedó embarazada y ante negativa de su padre de casarse con este joven es obligada a trabajos forzosos, y finalmente fue obligada a casarse con otro hombre con el que sería su esposo hasta el fin de sus días. A lo largo de su vida conyugal, María tuvo 13 partos y dos abortos, y de éstos solamente dos hijos vivos.

El hacer de María Rosa en la serie de estados y situaciones que se van transformando a lo largo del relato. La mujer canta el lamento y cumple un rol dentro del ritual de la muerte (padre y su hijo varón), pero en otras situaciones a lo largo de su vida reedita dichos cantos de lamento y los resignifica o resemantiza, de acuerdo a cada situación, fundamentalmente el canto de la muerte de su padre. Para el análisis únicamente el canto de la muerte del padre, puesto que este era que más lo ejecutaba durante su vida, el canto de muerte del niño (wawa velorio) únicamente se transcribe y traduce.

La mujer como sujeto de la acción

“La semiótica distingue dos tipos de relaciones actanciales: las relaciones entre sujeto y objeto y las relaciones entre destinador y destinatario. El destinador establece las reglas, define los valores de juego, manipula al sujeto, hace acuerdos con él impulsándolo a la acción del sujeto y sus resultados. El sujeto actúa y transforma estados o situaciones, sus objetos”⁵². Otra categoría actancial, es la que se refiere al “Adyuvante vs. Oponente”, la primera que se refiere a la ayuda que opera en el sentido del deseo, y facilita la comunicación, y la segunda, en cambio crea obstáculos, que se oponen a la realización del deseo.

Dentro de esta categorización, la estructura y el investimento temático de los cantos sería el siguiente:

Sujeto..... ser humano (hija – padre) (madre – hijo varón)
 Objeto..... ritual de la muerte
 Destinador..... la vida
 Destinatario..... la comunidad (difunto)
 Oponente..... la alegría
 Adyuvante..... el lamento

⁵² QUEZADA M., Oscar, “La pasión de la conservación: Poder y medio ambiente”, en Óscar Quezada Macchiavello edit. *Fronteras de la semiótica: Homenaje a Desiderio Blanco*, Universidad de Lima - Fondo de Cultura Económica – Perú, Lima, 1999. pp. 309-342.

La mujer kichwa – puruhá en el canto de lamento dentro del ritual de la muerte cumple el rol actancial de sujeto, el destinador es la vida, porque no se puede aceptar la muerte si no se valora y comprende la vida. Sin embargo, en las otras situaciones del contexto ajenas al ritual de muerte, que se producen por situaciones emocionales que puedan inducir dolor y tristeza, como la agresión de la pareja o del hijo, y el maltrato de agentes externos como es el caso de los hacendados, el oponente es el hacendado.

El rol actancial de la mujer sujeto adquiere una caracterización narrativa, actúa pero no toma decisiones. María es un actante individual que valora y defiende la figura de su padre y que al mismo tiempo se lamenta su soledad y desdicha. Dentro del ritual mortuario o postmortuario, el lamento de las mujeres tiene su función dentro de los rituales de “acompañamiento” y separación”, según dicha creencia el que ha muerto en paz no vuelve, y deja a los familiares continuar con su vida normal. Entonces si se ha cumplido con dichos rituales postmortuarios, se entiende como un signo positivo, y que la separación, será un proceso y un signo de haber cumplido los requisitos rituales y voluntades del difunto. En este sentido las mujeres son sujetos que actúan, no son destinadores, se valoriza su acción de cumplir el ritual dentro de su cosmovisión. Tal vez aquí se podría identificar un estereotipo del marianismo, que se deriva en la cultura hispana con el culto a la Virgen María, ésta representa a una mujer de sacrificio y devoción a los hijos y la familia. Muestra que la mujer debe sacrificar todo por su familia: su marido, padre, hermano, sus hijos y sus hermanos. De otra parte, se podría identificar el estereotipo de la mujer Pacha Mama, que acoge en su seno envolvente los seres, acciones y cosmovisiones.

La competencia modal

Un actante es lo que permite hacer determinadas cosas, y no hace otras. “A esa condición de ser de una determinada manera que le permite realizar al actante determinadas acciones, Greimas, lo denomina competencia”⁵³. El

⁵³ DALLERA, Oswaldo. Op. Cit. p.41.

performance son las acciones que lleva a cabo el actante, es decir que la competencia y el performace son las fases centrales del esquema narrativo.

La competencia es como una cualificación necesaria para que el sujeto actúe, “el ser que hace ser”, cuando dicha competencia recae sobre un actante objeto; o también se denomina “ser que hace hacer”, cuando la competencia es utilizada para transformar es utilizada para transformar el estado de un sujeto. Entonces las modalidades básicas son el *ser* y el *hacer*, y en cuatro predicados modales que sería: querer, deber, saber y poder.

La competencia modal de la mujer se caracteriza como un sujeto que *quiere hacer*, porque está triste con la muerte de su padre; *debe hacer*, ya que dentro del mundo puruhá kichwa, el rol dentro del ritual ha determinado que las mujeres son las que cumplen la función de expresar la tristeza y pena a través del canto; y de otra parte la competencia de que *puede hacer*, puesto que tiene los medios necesarios para hacerlo (el lenguaje); y finalmente *sabe hacer*, pues en su conocimiento está sustentada el sistema musical y la destreza de actuar intersemióticamente y expresar el discurso por medio del canto.

La diferencia con lo hombres es que ellos supuestamente *quieren* pero no pueden ni saben hacerlo. Mientras que con las plañideras (mujeres contratadas para llorar), ellas *pueden* y *saben*, pero no *quieren* ni *deben*.

Funciones: deseos y lamentos

Las figuras narrativas del actante sujeto, que en este caso corresponde a la mujer, será analizando en el modelo actancial en torno a la relación del “deseo” y su oposición: le lamento. Los enunciados de estado, es decir las funciones que corresponden entre los actantes sujeto – objeto; como los enunciados del hacer, que expresan las transformaciones, el paso de un estado a otro, de un actante a una situación; son definidos de acuerdo a cada frase de la estrofa del canto.

Texto	Deseos y necesidad	Lamentos
A hora es el sufrir, ahora es el llorar		Sufrimiento
Qué puedo hacer, a dónde me iré		Desarraigo
Mi amoroso padre por qué me dejas botada		Abandono
Huérfana me dejas, sola me dejas		Orfandad
Padre que alimentaste, padre que me vestiste	Vida	
A dónde te encontraré, y a dónde acudiré		Soledad
Hambrunas llegarán, sedienta estaré		Presagio de catástrofe
Al llegar al pastoreo papacito, te llamaré	Compañía	
El corderito llorará, hasta el perrito aullará		Miedo
Cargada de leñita, cargada de pajita		Desprotección
De llorar lloraré, de sufrir sufriré		Sufrimiento
Se enojará mi hermano, mi hermana también papacito		Desprotección
A quién diré lo que pasa, y a quién conversaré		Desprotección
Papacito te clamaré, mamacita te clamaré	Vida	
¡Ay! mi papacito, ya nada me hablas	Vida	
¡Ay! mi papacito, ya nada me conversas	Comunicación	
¿En la sementera estarás? ¿Entre los graneros estarás?	Vida	
Tal vez al cerro te fuiste o al pueblo te has ido	Vida	
¿Te encontraré en el cerro? ó ¿En el pueblo te encontraré?	Vida	
Mi consejero y guía fuiste papacito	Vida	
De tu desaparición por qué no lo habías dicho	Vida	
De tu muerte jamás me lo mencionaste	Vida	
Si mi marido se enoja, a quien contaré		Desprotección
Mi marido se enoja, en quien me ampararé		Desprotección
Dónde esté tu padre, dirán tus parientes		Desarraigo
Cómo sé dónde estás, y decirles que allí esta		Desarraigo
Si no tengo manutención y si no tengo comida		Manutención
Quien dará de comer, quien me dará auxilio		Manutención

Las pasiones que caracterizan a María según el texto del canto son la esperanza que el destinador (la vida) le ha ocasionado, se aprecia que el destinador es el actante que más se destaca en cada a lo largo del canto. De otra parte, el padre asume la figura de héroe, caracterizado por su generosidad: él se encargaba de su protección, manutención y la representación social en la comunidad; y estos atributos son reconocidos por su hija en el discurso que rememora con el canto. Aunque no se menciona el lado malevolente de su padre, cuando le obligó a casarse con la persona que

no quería, y que sería el motivo de su “desgracia”, sin embargo esto no puede increparse ni producirse dentro del ritual de la muerte; sino en otras situaciones como en la borrachera o en la soledad del pastoreo.

Por ejemplo, en el canto *Urku Jillushka Warmita* (*El cerro ha robado a la mujer*), la hija increpa a su madre porque le ha abandonado a su suerte en el cerro para buscarle marido, y el cóndor la amenaza, y ella reclama diciendo: “mala cristiana”.

Mamita mala cristiana, de veras	Mamita mala cristiana, de veras
Mamita mal juillito de veras	Mamita mal pensamiento de veras
Imaraykutak shitanki de veras	A causa de qué me botas, de veras
Soroche ukupampapi de veras	En la pampa de Soroche, de veras
Ñukapak buena suertipi de veras	Para mi buena suerte, de veras
Kuntorpish mana muyunchu de veras	El cóndor no ha dado vueltas, de veras
Perotak trikramushkami de veras	Pero he de volver, de veras
Perotak trikramushkami de veras	Pero he de regresar, de veras.

Las secuencias

En el discurso literario del canto, las partes más características (secuencias), a las que se refiere Lévi – Strauss, son aquellas macroestructuras narrativas básicas que se aplican a las acciones y los acontecimientos.

El canto presenta una secuencia de encadenamiento:

S1	S2
Vida /Muerte	La elegía
(Secuencia de lamento)	(Secuencia de reconocimiento)

La óptica de los dos personajes: la hija (María) y el difunto (papá), es de interés humano diferente. En la primera secuencia, la mujer narra su vida con temores de desdicha, tristeza y pena, y manifiesta deseos de protección y de vida. En esos enunciados integra metáforas y simbolismos que denotan los estados de las dos secuencias: 1) el lamento por la muerte, y 2) elegía, el reconocimiento de la acción de su padre.

Las figuras

En la oposición semántica del texto se pueden establecer dos figuras: 1) de la mujer subordinada, apenada, frágil y con necesidad de protección; 2) del padre héroe, con poder, protector, que se ocupa de la manutención.

En el imaginario dicha figura de la mujer que se lamenta la muerte, y que dicha expresión la realiza a través de un lenguaje intersemiótico de texto y música, ha sido el motivo para que dicha figura sea generalizada y la cultura y música indígena sean vistas por el otro como triste y melancólica. El estereotipo más dramático, racista y etnocéntrico que se ha formado es el que impuso el musicólogo evolucionista ecuatoriano Segundo Luis Moreno, quien decía:

Hay más de un agente natural que influye directamente en el organismo de sus habitantes, para volverlos sumamente sensibles y melancólicos [...]. El aborigen de la sierra habita en las alturas de la cordillera, y cuando desde su miserable choza contempla una gran extensión de territorio, con una que otra vivienda aquí y allá – dando la impresión de un país abandonado- esta soledad infinita debe caerle como una montaña de hielo al corazón, inundando su alma de la más honda melancolía.

No olvido jamás la impresión dolorosa que experimenté cuando en abril de 1914 ascendía por primera vez –viajando en ferrocarril desde el litoral- las peladas breñas de la provincia del Chimborazo, y atravesaba –aterido de frío- las pampas de Palmira que simulan un mar de arena. ¡Ah! ¡qué desencanto!... Pues, me parecía estar viajando por un mundo deshabitado, sin vitalidad; y desde entonces he podido explicarme más claramente la melancolía ingénita del indio taciturno de la sierra andina, que vegeta abandonado en tales parajes de desolación, y así mismo he comprendido la causa principal de esa irresistible inclinación a las bebidas alcohólicas, que le va conduciendo, rápidamente, a la irresistible degeneración de la raza.

He aquí – en pocas palabras- explicada la causa por qué el aborigen de nuestra región interandina – de manera instintiva, indudablemente- adoptó, para sus danzas y cantares, el modo menor triste, monótono, lastimero; pues debo declarar que hasta hoy – salvo pocas melodías de carácter religioso- no he encontrado sino una sola melodía profana de las anteriores a la conquista –

*que no es canción ni danza- que está concebida en el modo mayor*⁵⁴

Música triste, monótona y lastimera

Este estereotipo formulado por Moreno, y que en la sociedad urbana blanco – mestiza ha tenido resonancia, ha creado el imaginario de la cultura y *música indígena como: triste, monótona y lastimera*, ésta se ha formado por las representaciones, y agresiones de la cultura hispano hablante, basada en una interpretación etnocéntrica, y por lo tanto errónea de la cultura indígena y del otro diferente. Bajo el argumento de que la escala menor y contexto natural agreste, desolado y frío son los factores determinantes de la tristeza de la música indígena, demuestra la incapacidad de asumir la alteridad como una condición necesaria de nuestra propia identidad y del respeto a la diversidad. Un ejemplo de ello se expresa en el canto *El lamento del indio*, que denota dicha imagen:

Lamento del indio

*Los arados, los sembríos
Las cosechas y su amor
Dan al indio en este mundo
Alegría en su dolor*

*Por donde quiera que vaya
Toca triste el rondador
Porque en su alma hay solo pena
Sufrimiento y gran dolor.*

La diferenciación de repertorios de acuerdo a su funcionalidad ritual o pagana, dentro del ciclo religioso, agrícola y vital, demuestra que los diversos estados y ritualidades en que se produce la música no son únicamente de lamentaciones y tristezas. Por ejemplo, el jahuay, como manifestación de regocijo por la cosecha, los cantos de enamoramiento, nacimiento, o el

⁵⁴ MORENO, Segundo Luis, *La Música en el Ecuador*, Colección: materiales Musicales del Ecuador. Serie Historia, No. 3. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Quito, 1996, pp. 11-12.

carnaval, son repertorios de alegría, y no se puede generalizar dicho estereotipo que alude una condición de inferioridad.

Igualmente las escalas menores y contorno descendente como dice Gonzalo Camacho, no siempre están asociadas con la tristeza y melancolía, hay una construcción cultural de las emociones que se articula con las estructuras musicales, afirma. Cita el estudio de Lizette Alegre, que muestra como entre los nahuas de la región Huasteca de México, las piezas tristes están en tonalidades mayores, dos cuartos (como si fueran polkas)⁵⁵.

El indio borracho

El otro estereotipo que se ha creado es del *indio borracho*, incluso en la misma sociedad indígena ha dicho que la mujer se expresa musicalmente en dos estados: en el dolor de la muerte y bajo los efectos del alcohol. Tratamos de analizar exactamente, ¿Qué pasa con el alcohol? El alcohol es un excitante que desinhibe, nuestra sociedad (blanco – mestiza e indígena) no podemos afirmar que sea una sociedad muy feliz, si recurrimos continuamente al alcohol como una forma de expresión social, ello significa que algo está mal. Los extremos de estas situaciones han afectado la parte más débil de la sociedad, y justamente ésta ha sido el mundo indígena, porque ha sido el más explotado, dominado, excluido y castigado; y el alcohol lo que hace es mostrar ese mundo trágico que está dentro de nosotros, la situación tensa a nivel social, histórico, ideológico, económico, etc.

Pero de igual manera el mundo mestizo, no se ha librado del alcohol, por el mismo argumento desinhibición, y cuando estamos bajo sus efectos surge la típica expresión de que “nos sale el indio”, estas son expresiones de un mundo que ha gravitado en situaciones tensas y extremas. Esa es una de las mejores formas de manifestación social.

⁵⁵ Carta por Internet, noviembre 2007.

3. Análisis del discurso musical

Tayta wañuymanta llakiri taki

Ku nan ma ri lla ki ka ku nan ma ri wa kay ka

5
i ma tak tu ku sha ri may man tak ri ku sha ri.

9
ñu ka ku yak ya ya lla i ma pak tak shi tan ki

13
sa pa lla sa ki ri ni ñu ka lla sa ki ri ni.

Rítmica y métrica

La música de este canto está construida sobre la métrica del yumbo, es decir con un aire danzario. El yumbo es un género que se canta y baila y generalmente está acompañado de instrumentos de percusión que le dan mayor energía y dinámica al baile.

“Yumbo, danza y música de los indígenas y mestizos del Ecuador. Tiene orígenes prehispánicos y su localización esta centrada en la región oriental del Ecuador”⁵⁶. El personaje que danza también es conocido como yumbo, también se afirma que los yumbos eran una comunidad indígena quichua que habitaba en la vertiente oriental de los andes. El pie métrico del yumbo es el que se lo denomina *yámbico*, es decir que su célula rítmica esta compuesta por una figura de duración corta, seguida de una larga (corchea seguida de una negra). Se nota en compás de 6/8 y el acento se produce en la primera corchea.

⁵⁶ GUERRERO, Pablo. Op. Cit. p.1471- 1473.



Toda la rítmica del canto gira en torno a la célula rítmica de una negra seguida de una corchea, y en el segundo tiempo del segundo compás (negra con punto), la letra es silábica y que es el recurso generador, designa este carácter de reposo, pero internamente mantiene el mismo ritmo. Observamos que a cada sílaba, le corresponde un ataque o batida (sonido determinado). El primer compás y primer tiempo del segundo compás mantienen la métrica del yumbo, mientras que en el segundo tiempo del segundo compás la negra con punto cambia la métrica, sin embargo esto se debe a que esta se adapta al texto, puesto que el carácter silábico del kichwa, le conduce a dicha definición, aunque el ritmo interno y la sensación se mantiene en la misma figura (corchea, negra).



Modo

Su discurso arquitectónico se desarrolla en el modo pentafónico, con una escala anhemiotónica (sin semitonos).



Campo tonal

Se inicia en el modo fa mayor (primera tónica), pero como es característica en las escalas ahemiotónicas se produce un bicentralismo tonal, que en este caso es: re y la; donde re actúa como semitónica o tónica secundaria, y la menor como tónica principal o nota final.

The musical score is written in F Major (one flat) and 4/4 time. It consists of four staves of music, each with a key signature of one flat (F Major) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. Chord changes are indicated by boxes above the staff with arrows pointing to the measure where the change occurs.

Staff 1: The melody starts on a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4. The lyrics are "Ku nan ma ri lla ki ka". Chord changes: F Major (at the start), D menor (tónica secundaria) (at the start of the second measure).

Staff 2: The melody continues with quarter notes E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. The lyrics are "ku nan ma ri wa kay ka". Chord changes: D menor (tónica secundaria) (at the start), A menor (tónica principal) (at the start of the second measure).

Staff 3: The melody starts on a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4. The lyrics are "i ma tak tu ku sha ri may man tak ri ku sha ri.". Chord changes: D menor (tónica secundaria) (at the start), A menor (tónica principal) (at the start of the second measure).

Staff 4: The melody continues with quarter notes E4, D4, C4, Bb3, A3, G3. The lyrics are "ñu ka ku yak ya ya lla i ma pak tak shi tan ki". Chord changes: D menor (tónica secundaria) (at the start), A menor (tónica principal) (at the start of the second measure).

Staff 5: The melody starts on a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, A4, G4, F4. The lyrics are "sa pa lla sa ki ri ni ñu ka lla sa ki ri ni.". Chord changes: A menor (tónica principal) (at the start), D menor (tónica secundaria) (at the start of the second measure).

Perfil melódico

Todo el tema está compuesta por 5 células melódicas: A (la, do, la,), B (sol, fa re), A' (re, fa, re), B' (re, do, la), y A'' (la, do la, en la octava inferior). La primera (A) que corresponde a una oscilación superior⁵⁷, la segunda (B) a un camino gradual.

Tono recto

A B A

Ku nan ma ri lla ki ka ku nan ma ri wa kay ka

5 B A' B A"

i ma tak tu ku sha ri may man tak ri ku sha ri.

9 B A' B

ñu ka ku yak ya ya lla i ma pak tak

12 A' B A' B' A"

shi tan ki sa pa lla sa ki ri ni ñu ka lla sa ki ri ni.

⁵⁷ Oscilación superior, se refiere a la forma que se produce cuando partiendo de una nota cualquiera del modo se mueve hacia la inmediata superior o inferior, y se regresa a la nota inicial.

descendente⁵⁸, la tercera (A') una oscilación superior, y la cuarta (B') tiene las características de un camino gradual descendente. La curva melódica es preponderantemente descendente.

Esquema formal

Está compuesta de dos frases, y cada una de las frases a su vez se divide en antecedente (pregunta) y consecuente (respuesta).

The musical score is written in 8/8 time and consists of four staves. The first staff is labeled 'Antecedente o pregunta' and contains the lyrics 'Ku nan ma ri lla ki ka ku nan ma ri wa kay ka'. The second staff is labeled 'Consecuente o respuesta' and contains the lyrics 'i ma tak tu ku sha ri may man tak ri ku sha ri.'. The third staff is labeled 'Antecedente' and contains the lyrics 'ñu ka ku yak ya ya lla i ma pak tak shi tan ki'. The fourth staff is labeled 'Consecuente' and contains the lyrics 'sa pa lla sa ki ri ni ñu ka lla sa ki ri ni.'. Brackets and arrows indicate the division of the first two staves into 'FRASE 1' and the last two staves into 'FRASE 2'.

La antecedente de la primera frase tiene la forma A, B; mientras que la consecuente responde con la forma B, C. En la segunda frase la forma de la antecedente es B, B, y la consecuente finaliza con la forma B, C.

This musical score is identical to the one above but includes letter codes (A, B, C) in boxes above the notes to indicate melodic patterns. The first staff has 'A' above the first two measures and 'B' above the last two. The second staff has 'B' above the first measure and 'C' above the last two. The third staff has 'B' above the first measure and 'B' above the last two. The fourth staff has 'B' above the first measure and 'C' above the last two. Brackets and arrows indicate the division of the first two staves into 'FRASE 1' and the last two staves into 'FRASE 2'.

⁵⁸ Camino gradual, que puede ser ascendente o descendente, se entiende cuando una melodía sigue el curso de la disposición de intervalos de la escala en forma ordenada sea hacia arriba o abajo. Ejemplo: do, re, mi (ascendente), o mi, re, do (descendente).

A manera de conclusión se puede decir que el canto de lamento guarda las siguientes características:

- Su discurso melódico corresponden al esquema formal de la repetición reiterativa y la forma A, B, B,C, B,B,B, C. Es decir que las secuencias son repetitivas, en la que el mismo motivo, frase o período reaparece con una ligera variación interválica, es decir que se produce una periodicidad pero también una variabilidad.
- Su discurso arquitectónico se desarrolla en una pentafonía anhemiotónica (sin semitonos).
- La curva melódica es preponderantemente descendente.
- El pie métrico común utilizado es el yámbico.
- Su interválica es variada primando los intervalos de 2da. mayor, 3ra. menor y cuarta justa. Este último es un principio de construcción arquitectónica donde prevalece la traslación, relación plagal: la primera frase es trasladada hacia una cuarta inferior.
- El verso es el que prima, es decir es el recurso generador.

4. Intersemiótica

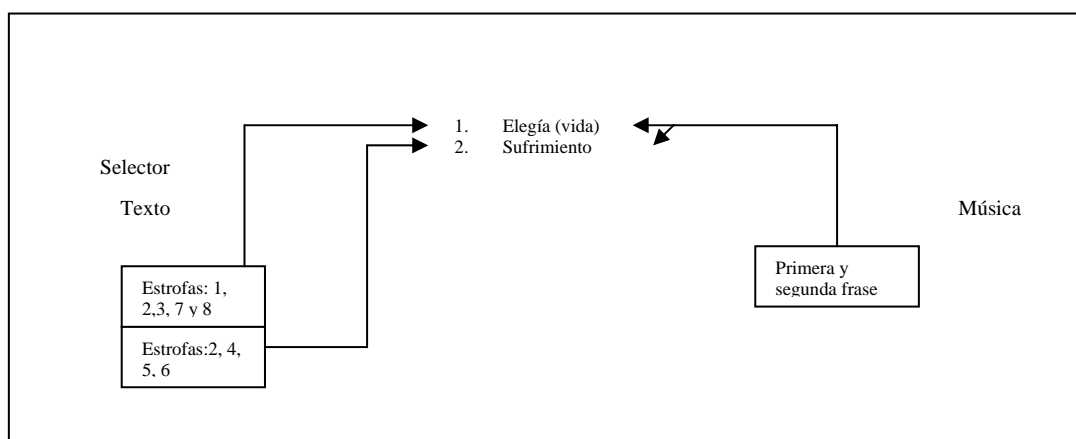
En el canto de lamento que es motivo de nuestro análisis podemos identificar los tres niveles que plante López Cano. El *primer nivel* se aprecia que el pulso y la melodía del ritmo con la métrica del yumbo, que induce hacia lo danzario no corresponde a la semiótica del texto que manifiesta figuras de tristeza, dolor. Es decir que la convergencia intersemiótica entre texto y música no es muy evidente. Sin embargo puede entenderse que el carácter dinámico del yumbo se asocia con el deseo de vida y las remembranzas del padre que está ausente.

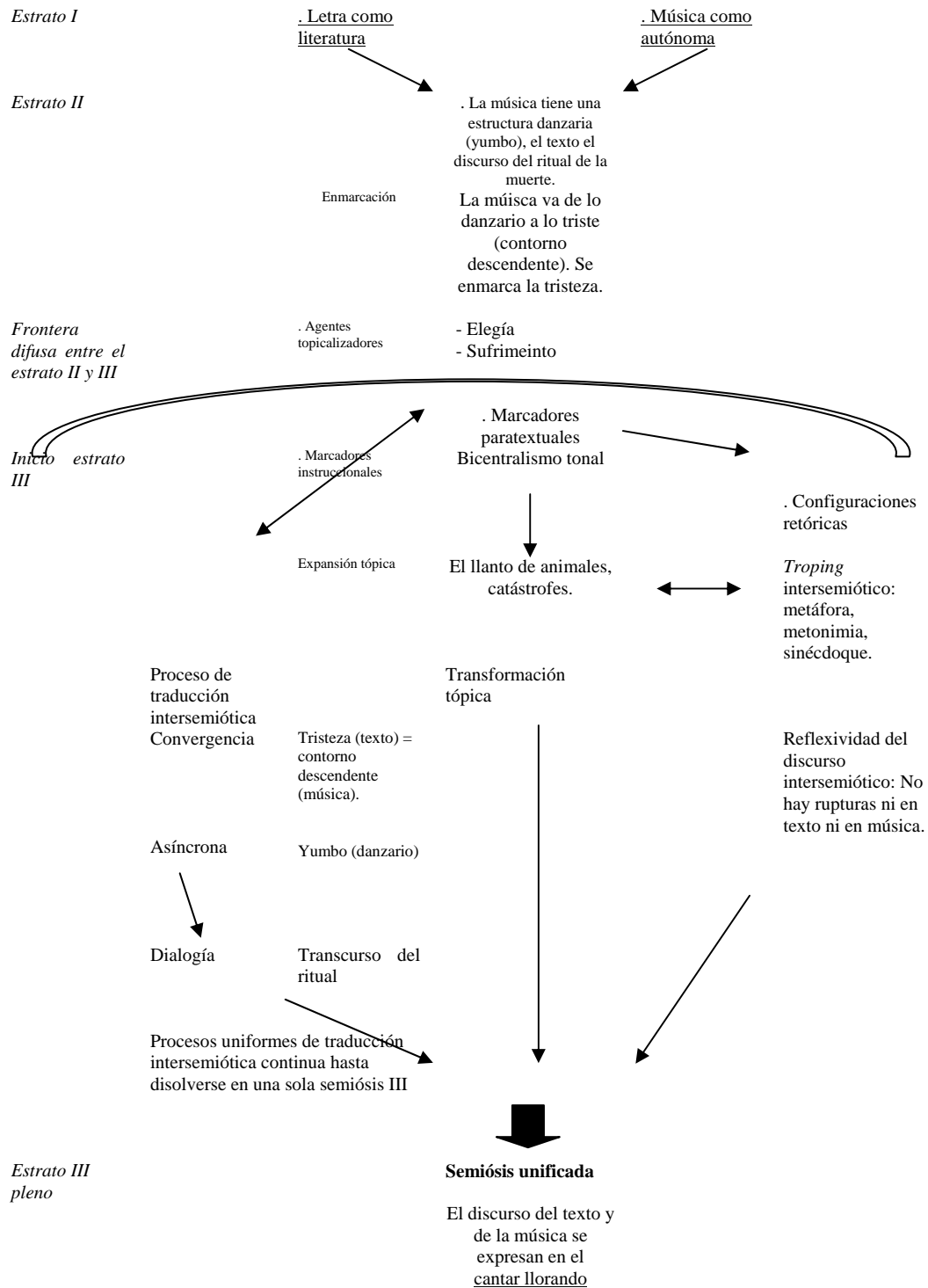
En un *segundo nivel* el contorno melódico descendente y a grado conjunto que tiene sentidos de tristeza, soledad, y desarraigo, establece unas relaciones con el texto; mientras que la música se desenvuelve desde lo dinámico y danzario hacia lo triste. Los *focalizadores*, por una parte,

corresponden a la descripción de la mujer de sus sentimientos, es decir a la elegía que hace de la vida; y por otra parte, está el sufrimiento, que por la muerte fue provocada.

En el discurso del texto se nota que en todas las estrofas están presentes dichas perspectivas. Se denota la voz de la mujer cómo se expresa el sufrimiento, de una persona que ha perdido a un ser querido; y de otra parte cómo será vista en la sociedad sin el amparo y protección del difunto. Sin embargo la estrategia discursiva se manifiesta en el sentido de la dualidad presente en la filosofía andina, es decir en la en la necesidad e la vida y el temor a la muerte; en la compañía y la soledad; la protección y la desprotección.

De otra parte la música, incide en el nivel narrativo del canto puesto que las convergencias se producen en ciertos momentos del discurso. Por ejemplo en la oscilación melódica hacia la tercera menor de manera ascendente y descendente (tensión – relajamiento), que está asociada con palabras como llakilla (sufrir), wakaika (llorar), rikushari (irse), yayalla (padre), shitanki (abandonar), sakirini (dejar). Dicha dicotomía puede estar asociada a la vida – muerte, acompañamiento – soledad, que son los deseos y figuras que se tejen en el discurso del texto, y la música actúa como un traductor intersemiótico de las marcas semánticas que se desprenden del texto. Si el texto induce a los focalizadores (elegía y sufrimiento), la música está orientada hacia la vida y muerte.





CONCLUSIONES

La música en la cultura andina y puruhá siempre ha estado vinculada con el contexto y las situaciones. En dichas manifestaciones el canto como elemento simbólico se ha considerado como una díada: de un lado el *aspecto musical*, en el cual se identifican las estructuras y arquitectura musical del ritmo, melodía; y de otro lado, el *aspecto metamusical*, es decir el sentido y la significación, a pesar que dicha significación en la música nunca podrá estar bien determinada, y recurrirá a la figura retórica de la metáfora como traductor intersemiótico para contextualizar la idea del texto y traducirla a música.

Los lamentos en la cultura kichwa – puruhá de Llinllin se pueden clasificar en: rituales y comunes. Los *rituales* corresponden a los que se producen por la muerte o temor a la muerte, a partir de la muerte de un familiar cercano (wawa velorio y velorio), en los que se produjeron y se creó el canto del lamento. Los *comunes* en cambio se reproducirán en los momentos más tristes a lo largo de su vida y en las situaciones del contexto más adversas, dicho lamento se reeditará y se acoplará a las situaciones de sufrimiento, en este grupo se ubicarán repertorios como las venadas, y los antilamentos.

Las mujeres con el lamento cumplen un rol ritual en la muerte, y reproducen el mismo repertorio en contextos de situación que generan tristeza, pero también tienen otros repertorios que adaptan para expresar sus emociones. Mientras que los *hombres* no cumplen el rol de cantar llorando en la ritual de la muerte. Los lamentos son repertorios únicos, es decir que cada mujer tendrá el suyo propio, que se diferenciará de los otros tanto por su estructura verbal, discurso y estructura musical.

Las significaciones de los cantos de lamento tienen características específicas que están determinados por: 1) el rol social, de género, la cultura y por lo tanto alrededor de ello se compone un discurso; 2) la estructura que determinan variadas formas; y ciertas funciones que se manifiestan en *expresiones sociales* en los que se aprecian el cumplimiento de roles, la problemática social y del entorno; y *expresiones personales*, que dan cuenta

de diferentes estados de ánimo y emociones individuales y familiares. Es decir que la música se construye para incluir e inmiscuirse en el mundo, el contexto determina que ésta se experimente y construya socialmente.

En la oposición semántica del texto se pueden establecer dos figuras: 1) de la mujer subordinada, apenada, frágil y con necesidad de protección; 2) del padre héroe, con poder, protector, que se ocupa de la manutención. En el imaginario dicha figura de la mujer lamentada por la muerte, se ha generalizado dicho estereotipo y se ha calificado a la cultura y música indígena como triste y melancólica. Aunque dicha figura queda desmentida puesto que el lamento se produce en las situaciones de contexto mencionadas, y la dualidad de la vida y la muerte, por lo tanto no se puede generalizar que la cultura kichwa es una sociedad en permanente lamento, puesto que la alegría, la esperanza, el futuro y la vida, incluso en el mismo lamento como destinador del discurso son manifestaciones de vida.

ANEXOS

1. CD, grabación de lamento.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILÓ, Federico, *El Hombre del Chimborazo*, Ed. Abya yala, Quito, 1992.

ALUMNOS TERCERA PROMOCIÓN LAEB, *Canciones Indígenas en los Andes Ecuatorianos*, P -EBI - Abya Yala – LAEB/Universidad de Cuenca, Ed. Abya Yala, Quito, 1996.

ALEGRE, Lizette. *El Camino de los Muertos: relaciones Intertextuales en los ritos Nahuas de Velación de Cruz y Xantolo*, Opción, agosto, año/vol. 20 número 044, Universidad del Zulia, Maracaibo Venezuela, www.redalcy.com

ALSINA, Miguel Rodrigo. La comunicación intercultural. s/r.

ÁLVAREZ, Catalina, *Guía Lingüística y Sociolingüística*, Universidad Politécnica Salesiana, Quito, 2001.

ARON, Simba, *Modelización y Modelos en las Músicas de Tradición Oral*, en Francisco Cruces, comp. Las culturas musicales, Lecturas de Etnomusicología, Edición de Francisco Cruces y otros. SIBE – Sociedad de Etnomusicología. Ditorial Trotta. Madrid. 2001. pp. 203-231.

ARNOLD, Dense y Juan de Dios Yapita, “Las canciones a los animales en un ayllu andino: hacia la arquitectónica textil de un texto oral”, en Juan Carlos Godenzzi, comp. *Tradición oral andina y Amazónica, métodos de análisis e interpretación de textos*, Cuzco, CBC – SID, 1999, pp. 229 – 273.

AVILA, Raúl, *La Lengua y los hablantes*, s/f.

BOTERO, Luis Fernando, *Chimborazo de los Indios*, Ediciones ABYA YALA, Quito, 1990

CALSAMIGLIA, Helena y Amparo Tusón, *Las cosas del decir: Manual del análisis del discurso*, Editorial Ariel, Barcelona, 2001.

CARTAS MARTIN. Iván. "Retórica musical: El madrigal lo pur respirete Carlo Gesualdo", *ICONO 14, Revista de Comunicación y Nuevas tecnologías*, No 5, Madrid 2005.

CRUCES, Francisco Edit. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Editorial Trota. Madrid. 2001.

DALLERA, Oswaldo, *Seis semióticos en busca del lector: La teoría semiológica de Greimas* Ediciones Abya – Yala, Quito, 2000.

DE SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*. Publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye. Editorial Planeta – Agostini. Barcelona y Buenos aires, 1994.

DÍAZ, Raquel y Sara López, "teorías del lenguaje como acción: Wittgenstein, Austin, Ducrot". En Viscardi, Ricardo (et al), *Introducción del discurso político*. Ed Fundación de Cultura Universitaria. Montevideo. 1986.

ESTERMANN, Josef, *Filosofía Andina: estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Ediciones Abya – Yala. Quito, 1998.

ECO, Humberto, *Cómo se hace una Tesis*, versión castellana Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibéñez. Editorial Gedisa S.A. España, 1977.

FOIJAG, *Jatun Ayllu Cabildo Guamote, Historia de la Organización*, Primera Edición, Islas de Paz, Riobamba, 2007.

FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Colección Cuadernos Populares # 4, Ed populares/grupo de publicaciones de la Facultad de Filosofía de la UNAM. México, s/f.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999), *Culturas Híbridas*, Editorial Grijalbo, s/f.

GONZALEZ A. Susana y Rubén López Cano, “*Estrategias intersemióticas en la canción hispana del siglo XVII. El caso de José Marín*”, Pauta 92, p. 54 – 71.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe, *Crónica y buen gobierno...*, tomo I, Ed. Siglo XX, México, 1980.

GUERRERO, Pablo, “Yaraví”, *ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA ECUATORIANA*, Primera edición, 2004 – 2005, II.

GUERRERO, Patricio y otros, “Reflexiones sobre interculturalidad”, Ediciones Abya – Yala, Quito, 1999.

GUERRERO, Patricio, *Guía etnográfica, Sistematización de datos sobre diversidad y la diferencia de las culturas*, Escuela de antropología Aplicada, UPS, Ediciones Abya – Yala, Quito, 2002.

GUERRERO, Patricio, *La Cultura: Estrategias conceptuales para comprender la identidad*, UNFPA/Universidad de Cuenca/PYDLOS, Ecuador, 2003.

GRUSZCAYNSKA, Anne, - Ziótkowska, *El poder del sonido. El papel de las crónicas españolas en la etnomusicología andina*, Ed. Abya Yala, Quito, 1995

GRIJELMO, Alex, Citado por Moisés Pinchevsky, *El idioma español: un joven milenario*, Sección sociedad, La Revista (semanal dominical) del diario El Universo, No. 425, agosto 26 de 2007, Guayaquil.

HABERMANS, Jürgen, *teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, .Ed. Cátedra. Madrid. 1994.

HARRISON, Regina, *Signos, cantos y memoria en los Andes*, Ediciones Abya – Yala, Quito, 1994

IDROVO, Jaime, *Instrumentos musicales prehispánicos del Ecuador*, Banco Cantral del Ecuador, 1987.

ISLAS DE PAZ, *Diagnóstico Comunitario y Perspectivas*, Islas de Paz, Riobamba, 2001.

LÓPEZ CANO, Rubén, *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo – inactiva de la música*, 2005, <http://www.geocities.com/lopezcano>

MARTÍN BARBERO, Jesús, *Comunicación Masiva: discurso y poder*. Colección Intiyán #7, Ed. CIESPAL, Quito, 1978.

MARTIN BARBERO, JESÚS, “Comunicación fin de siglo: ¿Para dónde va nuestra investigación?”, Seminario de Comunicación y Desarrollo – Investigación, Daniel Prieto Castillo, Quito, UPS, Marzo, 2002..

MORENO, Segundo Luis, *Historia de la música en el Ecuador: Prehistoria vol. I*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1972.

MORENO, Según Luis, *La Música en el Ecuador*, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1976.

OLIVA, Aurora, *Introducción a la Etnomusicología*, Sitio web: El rincón del Antropólogo_Etnomusicología.htm, septiembre, 2000.

PAZ, Octavio, *Levi-Strauss, o el nuevo festín de Esopo*, primera reimpresión en Biblioteca de bolsillo, Editorial Planeta, Colombia, 1993.

PRIETO, Mercedes, Clorinda Cuminao, Alejandra Flores, Gina Maldonado y Andrea Pequeño, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador: *Respeto, discriminación y violencia: mujeres indígenas en Ecuador*, 1990-2004.

QUEZADA, Oscar, edit., *Fronteras de la semiótica: Homenaje a Desiderio Blanco*, Universidad de Lima – Fondo de Cultura Económica – Perú, Lima, 1999.

RAMÓN, Galo, *Tierras y Manos Indias: la recuperación del suelo en las comunidades andinas de Chimborazo*, COMUNIDEC, Quito, 1993.

RAMON Y RIVERA, Luis Felipe, *Fenomenología de la Etnomúisca Latinoamericana*, Biblioteca INIDEF 3 – CONAC, Venezuela, 1980.

RODRIGO, Iván, “Del Análisis de contenido al análisis del discurso: Aspectos metodológicos en relación a la Etnometodología”. En: VAN DIJK, Teun A. e Iván Rodrigo. *Análisis del discurso social y político*. Quito. Abya – Yala – Escuela de Comunicación Social, UPS. Quito, 1999

RUEDA, Marco V. *Ecuador Multinacional: conciencia y cultura*, Ediciones Abya Yala – CEDECO, Quito 1989.

STUBBS, Michael (1983) *Análisis del discurso. Análisis sociolingüístico del lenguaje natural. Versión española de Celina González. 1987. Madrid. Alianza Editorial*. Tomado de la Guía de Análisis de Discurso de Antropología Aplicada. Universidad Politécnica Salesiana. Quito. 2002.

SIISE, Versión 4.0. 2005

TUSÓN, Jesús, *Lingüística. Una introducción al estudio del lenguaje, con textos comentados y ejercicios*. Barcanova, Temas Universitarios, s/f.

VAN DIJK, Teun A., *La noticia como discurso: comprensión y producción de la información*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990.

VAN DIJK, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso.* Traducción de Myra Gann y Martí Mur. 12^a ed. En español. Siglo XXI, México, 1998.

VAN DIJK, teum A. *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso.* Traducción: Juan Domingo Moyano 5^a ed. Madrid, Cátedra.

VAN DIJK, teum A. “¿Qué es el análisis del discurso político?”. En: VAN DIJK; Teum A. e Iván Rodrigo, *Análisis del discurso social y político.* Abya Yala – Escuela de Comunicación Social, UPS, Quito, 1999.

ZECCHETO, Victorino, Karina Vicente, Mabel Marro. *Seis Semiólogos en busca del autor: Saussure, Pierce, Barthes. Vol. 1.* Ediciones Abya – Yala, Quito, 2000.

ZECCHETO, Victorino, s.d.b., y María Laura Braga. *En medio de la comunicación. Vol. 1.* Ediciones Abya – Yala, Quito, 2001.

ZECCHETO, Victorino, s.d.b., y María Laura Braga. *En medio de la comunicación. Vol. 2.* Ediciones Abya – Yala, Quito, 2002.

SITIOS WEB

CODENPE: [http: www. kichwa.andino](http://www.kichwa.andino).

[http: www.elrincondelAntropologo_Etnomusicología.htm](http://www.elrincondelAntropologo_Etnomusicologia.htm)